

O GÉNERO EDITORIAL *CAPA* O CASO DOS ROMANCES POLICIAIS

Noémia de Oliveira Jorge

**Trabalho de Projecto
de Mestrado em Edição de Texto**

AGOSTO DE 2008



Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Edição de Texto realizado sob a orientação científica
da Professora Doutora Maria Antónia Coutinho e do Professor Doutor Rui Zink

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que este Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apresentado a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, de de

O orientador,

Lisboa, de de

À Maria

AGRADECIMENTOS

Antes de apresentar o trabalho de projecto que se segue, gostaria de expressar uma palavra de reconhecimento e gratidão a todos aqueles que contribuíram para a sua realização; sem eles, não teria sido possível chegar a este momento. Agradeço profundamente:

- à Professora Doutora Maria Antónia Coutinho, co-orientadora, pela valiosa transmissão de conhecimentos, pelo rigor científico e pelos níveis de exigência, pelo incentivo, pela confiança depositada e, sobretudo, pela disponibilidade e dedicação com que me orientou durante estes dois últimos anos;
- ao Professor Doutor Rui Zink, co-orientador, pela partilha de conhecimentos científicos e técnicos e pela abertura de espaços de discussão e problematização relevantes para a realização deste trabalho;
- aos restantes professores de Mestrado, pelos saberes e conhecimentos transmitidos nas suas aulas;
- ao meu marido e restante família, pela compreensão e pelo apoio incondicional com que me têm premiado.

O GÉNERO EDITORIAL *CAPA* O CASO DOS ROMANCES POLICIAIS

Noémia de Oliveira Jorge

PALAVRAS-CHAVE: capa de livro; géneros peritextuais; componentes de género; marcadores de género.

Este trabalho de projecto tem como principal objectivo demonstrar que as *capas* de livros, em geral, e que as *capas de romances policiais*, em particular, apresentam traços de regularidade, visíveis em mecanismos de realização textual específicos, os marcadores de género, que permitem a sua inclusão num género textual, perspectivado a partir da actividade editorial.

A descrição genérica da *capa de romance policial* implica várias componentes. A análise incidirá em três delas, de inspiração bakhtiana: o TEMA, a COMPOSICIONALIDADE e o ESTILO. Tratando-se de um género peritextual, as questões temáticas estão associadas com o género *romance policial*; em termos de composicionalidade, as capas têm planos de texto comuns, constituídos por unidades composicionais semelhantes ao nível da estrutura morfossintáctica; no que concerne ao estilo, verifica-se a existência de um estilo de grupo editorial, pautado por mecanismos de responsabilidade enunciativa e de modalização específicos.

THE EDITORIAL GENRE BOOK COVER

A STUDY OF POLICE NOVELS

Noémia de Oliveira Jorge

KEY-WORDS: book cover; peritextual genres; genre components; genre markers

The objective of this study is to demonstrate that book covers in general and police novel book covers in particular, present regularity traces, which are visible in specific textual composition mechanisms. Furthermore, the genre markers make it possible for book covers to be included in a textual genre according to the editorial activity.

The generic description of the police novel cover implicates various components. This analysis includes three of these components, namely of Bakhtian inspiration – that is, the theme, the compositionality, and the style. Considering the police novel genre is a peritextual genre, the thematic issues are associated with the first. In terms of compositionality, covers contain common text plans which are comprised of similar morphological and syntactic composition units. As for the style, there is an editorial style marked by specific mechanisms of enunciative responsibility and modality.

ÍNDICE

I. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS	1
1. Noção de “edição”	1
2. O projecto de investigação	1
II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	4
1. Texto: unidade comunicativa	4
2. Géneros de texto	5
2.1. Paratexto, peritexto e géneros peritextuais	6
2.2. Componentes de género	9
2.2.1. Componente temática	10
2.2.2. Componente composicional	11
2.2.3. Componente estilística	14
III. QUESTÕES METODOLÓGICAS	16
1. Modelo de análise	16
2. Apresentação do <i>corpus</i>	17
IV. O CASO DA <i>CAPA DE ROMANCE POLICIAL</i> – ANÁLISE TEXTUAL	19
1. Componente temática	19
1.1. Aspectos temáticos da literatura policial	19
1.2. Repercussões temáticas da literatura policial no género <i>capa</i>	20
2. Componente composicional	21
2.1. Planos de texto	21
2.2. Unidades composicionais	31
2.3. Articulação entre planos de texto e unidades composicionais	39

2.3.1. Coesão gráfica e tipográfica	40
2.3.2. Coesão linguística	40
3. Componente estilística	42
2.3. Estilo de grupo	42
V. DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO GÊNERO EDITORIAL <i>CAPA</i> / <i>CAPA DE ROMANCE POLICIAL</i>	47
VI. NOTAS CONCLUSIVAS	49
BIBLIOGRAFIA	51
ANEXOS	55

I. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

1. Noção de “edição”

Etimologicamente, o termo “edição” deriva do latim *editio*, *editionis* e remete para duas áreas semânticas distintas, mas passíveis de estabelecerem uma relação de analogia: a “acção de dar à luz”, por um lado, e a “edição / publicação de livros”, por outro. O *editor* será, consequentemente, “aquele que produz”, o “autor”, o “fundador”.

Actualmente o vocábulo “edição” abrange quer a impressão e publicação de uma obra, quer a reprodução e difusão de material diverso (*software*, discos, moedas, ...), quer ainda o conjunto de todos os exemplares de uma obra impressos na mesma ocasião. A sua amplitude semântica indicia as várias tarefas e competências inerentes à figura do editor, que não só assume funções de gestão dentro de uma casa editorial (fixa a política editorial, o ritmo e a quantidade da edição, a qualidade final do produto, ...), como também coordena projectos editoriais e, a um nível mais específico, “edita” textos. Porque edita e, em última análise, redige textos, o editor é também um autor. De facto, são da sua autoria/responsabilidade autoral textos como os comunicados de imprensa, os catálogos editoriais, as capas dos livros editados...

2. O projecto de investigação

Este projecto de investigação incide sobre um texto de natureza marcadamente editorial: a capa de livro. Antes de iniciar o trabalho é necessário, no entanto, clarificar a noção de “capa”, explicitando o significado subjacente ao vocábulo na área editorial.

Segundo a nomenclatura bibliófila, o termo “capa” designa:

Folha de cartolina, ou de papel diferente da do livro, onde se indica, pelo menos, o autor e o nome da obra. Pode e deve levar a casa editora e a data de edição. Normalmente tem uma ilustração, marca de editor, ou qualquer outro elemento decorativo.

Dias 1994:35

Subentende-se, a partir desta definição, a dupla acepção do vocábulo: designa-se “capa” quer o suporte material, quer o texto inscrito no suporte. Daqui se depreende que esta possa ser considerada sob duas perspectivas distintas: enquanto suporte, trata-se de um objecto material, sinónimo de encadernação de um livro; enquanto texto, refere-se ao conjunto dos elementos – textuais e não textuais – inscritos na encadernação. Embora a capa, enquanto suporte material, seja objecto de reflexão ao longo do trabalho (já que também este

aspecto exerce a sua influência ao nível linguístico), o principal elemento de análise será o texto inscrito no suporte.

Há ainda que esclarecer um segundo aspecto: conquanto, na área da encadernação, a capa seja toda “a parte exterior de qualquer publicação” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2003), sempre que oportuno faremos a seguinte distinção, proposta por Genette (1987) e recorrente na gíria editorial, baseada nas várias secções de uma capa: capa, contracapa, lombada, badanas e cinta removível (**Quadro 1** – p.9; **Anexos A.1.–A.13.** – pp.58-64).

Partimos do pressuposto que qualquer texto se inscreve num género: “Qualquer texto resulta de um processo de adopção e adaptação de um modelo de género” (Bronckart 1997-1999, apud Miranda & Coutinho 2005). Assim, esta investigação pretende demonstrar que a capa (suporte, grafismo e texto) constitui um género textual:

- adoptado e adaptado na actividade sociodiscursiva da edição de textos;
- descrito através de parâmetros textuais e não textuais (materiais, gráficos);
- resultante, em termos textuais, não de um texto sequencial – considerado como um objecto acabado e unificado – mas de um texto entendido como um objecto composto por várias partes com identidade própria, divididas no espaço;
- influenciado pelo género textual do livro a que se refere (no caso específico da *capa de romance policial*, influenciado pelo género romance policial).

Sintetizando, o objectivo geral desta investigação visa a reflexão acerca da possibilidade de as capas serem portadoras de elementos de regularidade que permitam a sua classificação genérica. Neste trabalho de projecto será, pois, defendida a tese de que há parâmetros linguísticos e extralinguísticos (icónicos, gráficos e ao nível do suporte material) que permitem a identificação do género *capa* / *capa de romance policial*, género esse concebido e produzido na actividade editorial e reconhecível e interpretável na / pela sociedade em geral.

Assim, partindo da análise do caso específico das capas de romances policiais, procederemos ao levantamento de mecanismos textuais que funcionem como marcadores de género, após o que identificaremos e descreveremos a(lguma)s regularidades que presidem à construção e organização textual das capas, evidenciando as suas componentes genéricas mais relevantes.

Em termos de metodologia, procederemos a uma abordagem teórico-empírica, partindo de quadros teóricos de referência linguística e editorial. Os pressupostos em que nos baseamos seguem algumas das perspectivas que configuram a linguística do texto, com uma incidência particular na abordagem do Interaccionismo Sócio-discursivo.

O trabalho de projecto está organizado em seis secções. Depois de termos aclarado o projecto de investigação e a formulação do problema (I. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS), explicitaremos a estrutura conceptual que serve de base à investigação, fazendo intervir as noções de género, texto e peritexto, bem como as relações que estabelecem entre si (II-ENQUADRAMENTO TEÓRICO). Num terceiro momento, explanaremos algumas questões metodológicas relacionadas com o modelo de análise e a constituição do *corpus* (III. QUESTÕES METODOLÓGICAS). Posteriormente, identificaremos e descreveremos algumas das componentes do género capa, focalizando a análise no caso específico das *capas de romances policiais* (IV. O GÉNERO *CAPA DE ROMANCE POLICIAL* – ANÁLISE TEXTUAL), após o que incidiremos numa síntese dos aspectos argumentativos característicos deste género textual (V. DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO GÉNERO PERITEXTUAL *CAPA* / *CAPA DE ROMANCE POLICIAL*). Finalmente, o trabalho de projecto será concluído com a apresentação e reflexão acerca de resultados (VI-NOTAS CONCLUSIVAS).

Os anexos serão apresentados em dois suportes distintos: papel e CD-Rom. A utilidade do primeiro centra-se na facilidade de consulta e leitura; a do segundo, na reprodução fiel, sobretudo em termos cromáticos, dos textos seleccionados.

II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. Texto: unidade comunicativa

Etimologicamente, o lexema “texto” deriva do latim *textu-* (tecido), o particípio passado do verbo *texere* (tecer, entrelaçar). Apesar de a palavra ter sido objecto de evolução semântica, ainda hoje a ideia de “entrelaçamento” continua a estar presente nas definições que vulgarmente estão associadas ao termo (cf. conjunto *ordenado* de palavras).

Se no seu contexto original o “texto” sugeria uma actividade concreta e manual, na actualidade as definições do vocábulo apontam ora para a associação entre texto e modalidade escrita (por oposição ao discurso, associado à oralidade), ora para a noção de texto como prolongamento da frase.¹ Nenhuma destas duas concepções dá conta, no entanto, da complexidade inerente ao termo; a primeira assume como texto apenas os discursos escritos, não estabelecendo uma oposição entre texto e discurso, por um lado, e não encarando como texto as produções linguísticas comunicadas através de suportes orais, por outro lado; a segunda apoia-se numa vertente exclusivamente linguística do texto (privilegiando aspectos como a coerência e a coesão), mas esquecendo a sua dimensão interactiva e a influência exercida pelo contexto.

Halliday (1976) entende o texto como uma unidade enquadrada numa situação/contexto, definindo-o sob uma perspectiva pragmática, já que o faz em função da sua textualidade (“texture”). O mesmo se passa em relação a Beaugrand e Dressler (1981), que consideram o texto como ocorrência comunicativa, com sete parâmetros de textualidade (“textuality”) de ocorrência “obrigatória”², cinco centrados no sujeito (intencionalidade, situacionalidade, intertextualidade, aceitabilidade, informatividade) e dois no próprio texto (coesão e coerência). Reflectindo sobre a dimensão pragmática de um texto, Adam (1991) considera três componentes: uma componente semântico-referencial, uma componente enunciativa e uma orientação comunicativa.

O texto também é perspectivado como uma unidade comunicativa no âmbito do Interaccionismo Sócio-Discursivo. Nesta óptica de análise, Bronckart estabelece uma relação entre texto e comunicação, ao definir “situação de acção da linguagem” como “as

¹ Sobre a oposição entre texto e discurso, que não será abordada neste trabalho, consulte-se:

- para a dicotomia oral/escrito: Ricoeur (1976), Adam (2002), Simth (2003);
- para a dicotomia concreto / abstracto: Slakta (1975), Adam (1990, 1992, 1999), Brassart (1998);
- para a dicotomia processo / produto: Greimas e Courtès (1979), Briz (1997), Bernárdez (1995). (Seleccção feita com base na proposta de Miranda, 2007a:37-43).

² Cf. Beaugrande & Dressler (1981:3): “If any of these standards is not considered to have been satisfied, the text will not be communicative. Hence, non-communicative texts are treated as non-texts.”

propriedades dos mundos formais (físico, social e subjectivo) que podem exercer influência sobre a produção textual” (Bronckart 1999:91-110, apud Miranda & Coutinho, 2005).

Concebemos, no seguimento desta proposta, o texto como unidade comunicativa: o texto é um objecto empírico e comunicativo; a capa de um livro não é apenas a parte linguística nela inscrita, mas resulta da conjugação de aspectos materiais, gráficos, icónicos e linguísticos, orientados para determinado fim, como demonstraremos no trabalho.

Introduzida pelas Teorias do Texto, a noção de “texto-em-situação” é essencial para a detecção da importância assumida pelo contexto pragmático do texto (conjunto de parâmetros que influenciam a construção textual).

Bronckart (1997) distingue dois tipos de contexto: o contexto físico (emissor, receptor, tempo e espaço) e o contexto sócio-subjectivo (posição social do emissor-enunciador e do receptor-destinatário, lugar social, objectivos). A identificação e descrição do contexto de produção e de recepção é determinante nesta investigação, na medida em que traduz um conjunto de parâmetros susceptíveis de influenciarem o modo como os textos se organizam.

Ao nível do contexto, a esfera da actividade editorial é marcada sobretudo pela figura do editor. Com efeito, o editor assume, relativamente à produção editorial, um estatuto semelhante ao de um autor, na medida em que é o responsável pelas decisões (materiais, gráficas, tipográficas e textuais) que envolvem a edição dos textos publicados, decisões essas motivadas, acima de tudo, por uma intenção argumentativa (informar e influenciar, de forma implícita ou explícita, indeferida ou expressa). Tais decisões têm implicações ao nível do lugar social da casa editorial (enquanto instituição que se prolonga no próprio texto).

Refira-se ainda a peculiaridade do receptor a que se dirige o editor-emissor. Considerar que o destinatário de um livro é ‘o público em geral’ é redutor, na medida em que o ‘público’ não é apenas a soma dos leitores, como refere Genette (1987:72); o ‘público’ são todos aqueles que, não sendo necessariamente leitores, participam na difusão e na recepção do livro, desde o editor aos jornalistas e críticos literários, passando pelas livrarias e pelos compradores (a que nem sempre correspondem leitores).

2. Géneros de texto

A relação entre géneros e textos é incontornável. Coutinho (2007b) sistematiza, na sequência das propostas do Interaccionismo Sócio-Discursivo, a relação entre textos, géneros e actividades da seguinte forma: os textos são representantes empíricos de actividades (sociais

ou de linguagem); as actividades, ou discursos, em que os textos se inserem prevêem diferentes classes de textos – os géneros; os géneros correspondem a formatos relativamente estabilizados, elaborados pelas gerações precedentes e que coexistem, sob forma de nebulosa, no espaço do “arquitexto” (noção apresentada no ponto 2.1 deste capítulo) – constituindo-se sincronicamente como recurso de que dispõem os agentes em situação de produção ou de interpretação textual. Consequentemente, os textos poderão ser considerados objectos empíricos, constituindo exemplares de determinado género textual, “entendido como categoria abstracta”, como “uma espécie de reservatório” (Miranda & Coutinho 2004:343) inserido na “memória textual” (Bronckart 1997:103) de uma cultura / época. Depreende-se, portanto, que os géneros de texto correspondem a um formato sociocomunicativo estabilizado numa determinada época. De acordo com Miranda (2007a:57), “os géneros são construções sociais e é neste sentido, aliás, que se pode verificar a existência de um “sistema de géneros” partilhado por uma dada comunidade sociodiscursiva”; com efeito, “los géneros circulan y se (des)estabilizan en el ámbito de una actividad específica” (Miranda & Coutinho 2008:2).

Para além de ser uma categoria da ordem do social, o género também comporta uma dimensão linguística, na medida em que constitui um plano de estruturação dos textos, ou seja, a construção dos textos depende do género em que os mesmos se inserem. Assim, Karl Canvat considera o género “uma unidade de estruturação, de organização e de composição” (Kanvat 1998:275, apud Miranda, 2007a:57).

Finalmente, o género tem ainda uma dimensão psicológica/cognitiva. A este respeito, considerem-se as seguintes palavras de Todorov: “É pelo facto de os géneros existirem como uma instituição que funcionam como “horizonte de espera” para os leitores, e como “modelos de escrita” para os autores” (Todorov [1978] 1981:52, apud Miranda 2007a:59). Quer o “horizonte de espera” (as expectativas dos leitores), quer os “modelos de escrita” evidenciam uma competência genérica definitiva do género, já que aludem a processos de compreensão e produção textuais (o conhecimento e a capacidade de uso do género reflectem-se na adopção e adaptação de um género por parte do autor e na identificação do mesmo por parte do leitor).

2.1. Paratexto, peritexto e géneros editoriais

No âmbito da Teoria Literária, Genette sistematizou, na obra *Palimpsestes* (1982), as várias modalidades de relações transtextuais: intertextualidade (relação de co-presença de dois ou mais textos empíricos), paratextualidade (relação do texto com o seu paratexto – *e.g.* títulos, prefácios, epígrafes), metatextualidade (relação de comentário – *e.g.* citação ou alusão),

hipertextualidade (relação de transformação – *e.g.* paródia, disfarce, transposição – ou de imitação – *e.g.* pastiche) e arquitextualidade (relação entre um texto e as classes – gêneros, tipos de discurso,... – em que está incluído).

Para Genette, o paratexto é “ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” (Genette, 1987:7). Identificando como unidades paratextuais o título, o subtítulo, o índice, o prefácio, o posfácio, a nota de rodapé e a bibliografia, o autor acrescenta ainda que o paratexto é dotado de um estatuto pragmático, definido pelas características da sua situação de comunicação, em que se inserem, entre outras, a natureza do emissor e do destinatário, o grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro e a força ilocutória da sua mensagem.

Seguindo um critério espacial, Genette (1987) redifiniu a noção de paratextualidade, considerando duas subcategorias: o peritexo (respeitante aos elementos que se situam na periferia do texto – título, subtítulos, prefácio, ...) e o epitexto (referente aos elementos que, na sua origem, circulam no exterior do texto – entrevistas, correspondência, catálogos editoriais, comunicados de imprensa...). Sintetizando: paratexto = peritexto + epitexto (1987:11).

Transportando esta terminologia para a área editorial e para o conceito de “livro”, facilmente se depreende que o peritexto diz respeito aos elementos que se situam no mesmo volume que o texto propriamente dito e o epitexto aos elementos que, originariamente, se situam no exterior do livro. Nesta actividade, o paratexto (nas formas de peritexto e epitexto) encontra-se sob a responsabilidade directa do editor³. Genette sintetiza a importância assumida por este tipo específico de textos ao parafrasear Philippe Lejeune, que entende o texto como “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”(Genette, 1987:8).

Segundo o mesmo autor, constituem o peritexto editorial de cada livro os seguintes elementos: formato, capa (e anexos), folha de rosto (e anexos), tiragem e composição (**Quadro 1** – p.8).

Apesar de obedecerem a normas restritas, como qualquer outro género, os géneros editoriais paratextuais não têm existência independente, na medida em que, como o próprio termo indica, circulam à volta de (*peri*-) outros textos, material e textualmente. Por isso,

³ Cf. Genette (1987:20): J'appelle pértexte éditorial toute cette zone du pértexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l' édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus au moins diverses.

poderemos classificá-los como géneros incluídos, de acordo com a proposta de Rastier (2001)⁴. A dependência dos géneros peritextuais em relação a outros géneros (considerados autónomos) acentua o facto de a espacialidade e a materialidade assumirem uma posição de centralidade enquanto traços constitutivos do género.

Quadro 1 – Peritexto editorial

Elementos peritextuais (e anexos)			Definição
FORMATO			Aspecto global da realização de um livro Materialização de um texto para uso público Formatos: in-folio, in-quarto, in-8, in-12, in-16, in-18
CAPA	Capa (p.1 da capa)		Face externa anterior do livro
	pp. 2 e 3 da capa		Páginas interiores da capa, geralmente não imprimidas
	Contracapa (p.4 da capa)		Face externa posterior do livro
	Lombada		Face do livro oposta ao corte das folhas, que cobre a costura dos cadernos
	Badanas		Faces resultantes da dobra da capa ou contracapa do livro
	Elementos amovíveis (outros suportes paratextuais) ⁵	Cinta removível ou faixa	Tira de papel, destacável, que envolve o livro sem, no entanto, impossibilitar a sua abertura
		Sobrecapa	Folha destacável que envolve toda a capa do livro sem, no entanto, impossibilitar a sua abertura
FOLHA DE ROSTO (primeiras e últimas páginas de um livro, geralmente não numeradas)	Folhas de guarda (pp.1-2)		Folhas em branco, não imprimidas, colocadas antes das folhas imprimidas.
	Anterosto (título falso ou falso título) (p.3)		“Sobre a página que antecede a folha de rosto, algumas obras trazem, por vezes abreviado ou modificado, o título da obra. É, por regra, composto em caracteres de corpo diferente do que os do título, embora conserve, ou deva conservar, a mesma disposição.” (Dias 1994:39)
	Folha de rosto (página de título, folha de título ou frontispício) (p.5)		“Folha do livro onde se encontram todos os elementos necessários para a sua identificação. Nela consta o autor, o título da obra, o n.º do volume, o editor; o local e a data de edição.” (Dias 1994:39)
	Pé de imprensa (pp.4, 6)		“No verso da folha de rosto podem-se encontrar alguns elementos necessários à identificação da obra, como: <i>copyright</i> , nome da colecção, nome de editor, data de edição, desenho da capa, oficina gráfica responsável pela edição, n.º de depósito legal, assim como todos os elementos que o editor ou o autor julguem necessários.” (Dias 1994:39) Nesta página, dedicada às indicações editoriais, podem ainda surgir outras menções legais, onde se incluem, por exemplo, o ISBN, a lei acerca das reproduções, o título original, a menção das tiragens de luxo (e, em cada um dos exemplares, o número de identificação), a lista de obras do mesmo autor ou colecção...
CORTINA			“Nome dado a uma folha que, por vezes, separa as diferentes partes da obra. Leva impresso o nome da parte. Alguns livros utilizam-na para a separação de capítulos.” (Dias 1994:41)
COMPOSIÇÃO			Escolha dos caracteres tipográficos; paginação
TIRAGEM			Escolha do tipo de papel (cf. tiragem de luxo)

Adaptado de Genette (1987:20-37) e Dias (1994:38-41)

⁴ Rastier (2001:266-267) identifica três classes de géneros: géneros incluídos, géneros rapsódicos (incorporam réplicas de géneros autónomos – *e.g.* romance) e géneros que admitem as duas formas de existência (funcionam de modo autónomo, mas podem ser integrados em géneros rapsódicos – *e.g.* carta, retrato).

⁵ Genette considera ainda como anexo da capa o marcador de página (elemento amovível).

Assumimos, neste trabalho de projecto, que os textos empíricos que constituem o peritexto editorial adaptam e adoptam um género, que funciona como modelo de escrita e de texto. Neste sentido, focalizar-nos-emos nas componentes de um dos géneros peritextuais produzidos na área editorial, a *capa de livro*.

2.2. Componentes de género

Oriundas da área da bibliofilia, as definições anteriormente apresentadas reflectem a necessidade de fazer intervir, para cada um dos géneros peritextuais, traços caracterizadores que implicam três pontos de vista distintos já referidos: material, gráfico e textual.

Poder-se-á considerar, *grosso modo*, estas três componentes (material/suporte, gráfico e textual) como componentes do género *capa*, uma vez que todas elas têm implicações ao nível da descrição genérica dos textos empíricos classificados como tal.

Repare-se que as três componentes supracitadas são referenciadas por Bakhtine, Maingueneau e Adam (entre outros), aquando da identificação das componentes de género:

- Bakhtine (1984) apresenta três aspectos: tema, composicionalidade e estilo;
- Maingueneau refere seis componentes de um género: finalidade, lugar, temporalidade, estatuto dos interlocutores (enunciador e coenunciador), suporte / apresentação material e organização textual / plano de texto (1998:51-54; 2001:40-41, apud Coutinho 2007b);
- Adam enumera oito componentes: semântica, enunciativa, pragmática, estilística e fraseológica, composicional, material, peritextual e metatextual (2001:40-41).

Por falta de espaço e tempo, não é possível descrever todas as componentes genéricas. Consequentemente, neste trabalho a análise incidirá sobre as seguintes: temática, composicional e estilística.⁶ Face ao conjunto das outras propostas e em função do espaço disponível, optaremos, assim, por um esquema de análise inspirado em Bakhtine, na medida em que, através de uma estrutura triádica, se constrói uma visão globalizante das componentes de género, com reminiscências da retórica clássica (tema/*inventio*; composicionalidade/*dispositio*; estilo/*elocutio*).

⁶ Não poderemos, no entanto, deixar de referir, ainda que brevemente, uma das componentes preteridas, a componente material (suporte), pela influência que exerce no género *capa*. Relativamente a este aspecto, Maingueneau defende que os textos não são independentes da sua existência material, por um lado, e que uma mudança importante de suporte implica a mudança de género (Maingueneau 1998:54, apud Miranda 2007a:90-91).

2.2.1. Componente temática

Uma das componentes que estruturam a dimensão de um texto é a temática. Coutinho (2003:105) sistematiza esta componente afirmando que “a temática diz respeito aos conteúdos em causa e respectivas estruturas paradigmáticas”.

Ao descrever os vários planos de organização textual, Adam (1997)⁷ integra na componente pragmática o plano de representação semântica, que relaciona com o conteúdo proposicional. Miranda sintetiza-o da seguinte forma: “**Organização semântico-referencial:** diz respeito ao conteúdo temático – abrangendo o sentido dos lexemas e as isotopias. Inclui também o carácter globalmente ficcional ou não do texto” (Miranda 2007a:94).

Se se tiver em conta que a isotopia temática, tal como a define Reis ([1987] 1998:212), designa a “reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos, contíguos ou equivalentes, facultando um campo homogêneo de leitura de um texto”, depreender-se-á que o tema/progressão temática, é construído com o recurso ao léxico (através do qual se procede ao preenchimento de determinados campos semânticos) e a fraseologias (ou expressões ritualizadas).

Na perspectiva da escola linguística de Praga, o texto organiza-se como uma sequência de temas; é esta, aliás, a perspectiva assumida por Inês Duarte na *Gramática da Língua Portuguesa* (2003), quando considera que “um texto fala sempre de um ou mais assuntos – o(s) tópico(s) – e, em geral, o que se diz acerca dele(s) – comentário – acrescenta elementos cognitivos adicionais ao que constituía o nosso conhecimento anterior desse objecto.” O tópico corresponderá à informação dada; o comentário, à informação nova. A linguista acrescenta ainda a noção de estrutura temática, definindo-a como “o modo como um texto selecciona e vai apresentando tópicos”, e refere que os tópicos podem denotar indivíduos, conceitos, propriedades ou relações, enquadramentos espaço-temporais ou situações relativos a quaisquer universos de referência.

Embora Duarte aborde a noção de tópico ao nível da frase, o termo é passível de adequação ao próprio discurso, como o demonstram Van Dijk e Adam:

En otras palabras, un concepto o una estructura conceptual (una proposición) puede convertirse en tópico de discurso si ORGANIZA JERÁRQUICAMENTE la estructura conceptual (proposicional) de la secuencia.

Van Dijk, [1977] 1998:200

⁷ ADAM, J.M. (1997) “Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre” in *Revue Belge de philologie et d'histoire* 75, 665-681.

La dimension sémantique globale (...) est représentée par ce qu' on appelle appelle la **macro-structure sémantique** ou, parfois, le thème global ou **topic** du discours (...).

Adam, 1991:10

Em termos globais, o tema, enquanto redução de informação semântica global de um texto, é detectável pela informação já conhecida veiculada por um segmento textual, já que a progressão temática é constituída pela sequência de temas.

No concernente à componente temática, esta investigação visa encontrar processos de construção temática, ou seja, mecanismos que conduzam à identificação do(s) tópico(s) do discurso. As áreas vocabulares demarcarão, sem dúvida, os tópicos de discurso predominantes. Por outro lado, há unidades semânticas que dependem de mecanismos inferenciais; nestes casos, o tópico será construído pelo recurso às inferências.

As inferências estão relacionadas com a noção de acto ilocutório⁸ indirecto: o discurso do locutor obriga o alocutário a deduzir (de forma consciente ou inconsciente) uma proposição a partir de outra ou a inferir informação a partir do conteúdo enunciativo e do saber compartilhado; o acto de fala indirecto é apreendido com base em processos interpretativos inferenciais (pressuposição, figuras, ...). Segundo Grice (1975:41-58), para produzir ou interpretar actos de fala indirectos, é necessário ter presentes vários mecanismos: o saber compartilhado, os princípios reguladores de interacção discursiva (cooperação, cortesia, máximas – qualidade, quantidade, relevância, modo) e os processos interpretativos inferenciais (pressuposição, implicatura conversacional, figuras – ironia, metáfora, hipérbole, antítese...).

2.2.2. Componente composicional

Defenderemos, ao longo deste trabalho, que a estrutura composicional dos textos empíricos em análise é construída a partir de três tipos de elementos: elementos gráficos e tipográficos, elementos icónicos e elementos textuais.

Ao nível da composicionalidade, basear-nos-emos na perspectiva de Adam, focando brevemente os planos de texto, a(lgum)as sequências e as relações entre texto e imagem.

De acordo com Adam, o facto de os textos serem constituídos por proposições enunciadas dispostas ordenada e hierarquicamente traduz-se nos chamados planos de texto, responsáveis pela composição do sentido a nível macrotextual. Independentemente da

⁸ Sobre a noção de actos de fala e actos ilocutórios, consulte-se Austin (1962) e Searle (1969; 1979).

extensão, um texto será sempre composto e estruturado em unidades menores (períodos, sequências). Adam considera dois tipos de plano texto: os planos fixos, que considera subordinados a um gênero de discurso⁹ e os planos ocasionais:

Dans le premier cas, le texte entre pleinement ou partiellement dans le plan prévu (celui des cinq actes des tragédies classiques et des trois actes de la comédie, celui du sonnet italien ou du sonnet élisabéthain, celui de la dissertation, de l'article de dictionnaire, de la recette de cuisine, etc.). Dans le second cas, le plan est inventé et découvert à l'occasion. Tout plan peut être souligné explicitement par la segmentation (intertitres, changements marqués de paragraphes, de chapitres, numérotation des développements, sommaire) ou peu signalé en surface.

Adam 2002:434

Constata-se que, para Adam, a segmentação¹⁰ de um plano de um texto, para além de ser marcada por organizadores e conectores textuais, também o é por fenómenos extralinguísticos, desde as indicações de mudança de capítulo ou de parágrafo aos títulos e subtítulos; para o linguista (2002:523-524), a segmentação gráfica da cadeia verbal é ainda “visible-lisible” em aspectos como a pontuação e as alíneas criadoras de parágrafos e de sequências de parágrafos.

No plano de uma capa de livro, a parte linguística e a parte não linguística (imagem, grafismo) delimitam-se e estruturam-se reciprocamente, o que leva à existência de dois tipos de plano de texto: um mais geral, composto por unidades verbais e não verbais, e outro mais especificamente linguístico, determinado por estruturas sequenciais linguísticas.

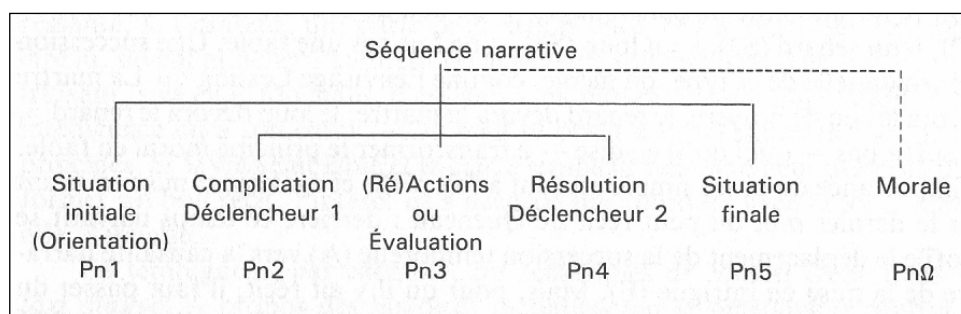
A nível microtextual, Adam defende a existência de protótipos textuais (representações mentais e abstractas reconhecidas pelos falantes sempre que surjam num texto), que são actualizados nos textos por sequências prototípicas (elementos de composição de textos). Nas palavras do linguista: “Le TEXTE est une structure hiérarchique complexe comprenant n séquences — elliptiques ou complètes — de même type ou de types différents.” (Adam, 1991:16). Com efeito, um texto é composto por um determinado número de sequências, elípticas ou completas, estruturalmente organizadas entre si e em relação ao todo que constituem. São ainda pertinentes o facto de as sequências que compõem um texto serem relativamente autónomas e o de possuírem uma organização interna própria.

Segundo o autor (1992), são cinco as sequências susceptíveis de influenciarem a organização geral dos textos: a sequência narrativa, a sequência descritiva, a sequência argumentativa, a sequência explicativa e a sequência dialogal. Salientamos, nesta investigação, duas das sequências propostas pelo linguista: a narrativa e a argumentativa.

⁹ A noção de géneros de texto e géneros de discurso não será problematizada neste trabalho.

¹⁰ Para Adam (1991:10) a noção de segmentação é a seguinte: “phénomènes de démarcations graphiques locales et marquage global d'un plan de texte”.

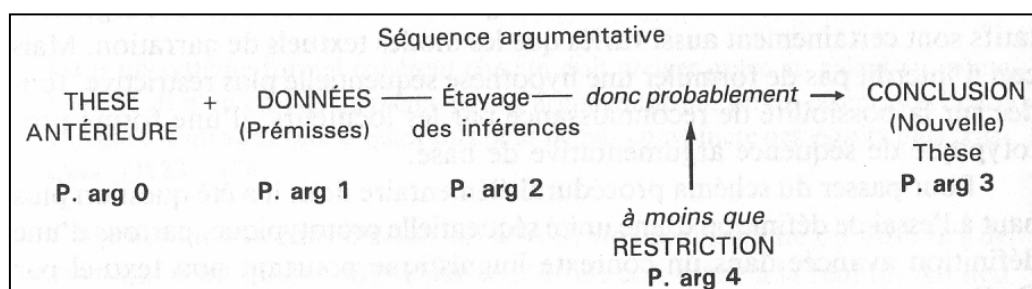
Ligada à percepção no tempo, a sequência narrativa contempla seis componentes: uma sucessão de acontecimentos, uma unidade temática (e, pelo menos, um actor-sujeito), predicados transformados, um processo, a causalidade narrativa de uma colocação em intriga, e avaliação moral (implícita ou explícita):



Adam 1992:57

A situação inicial, em que é referida a presença de personagens que agem e se movimentam num certo espaço e tempo, é o ponto de partida da acção; segue-se o momento da complicação, em que determinados elementos destroem a harmonia/equilíbrio iniciais, que despoleta a intriga; as peripécias sucedem-se e conduzem a uma resolução, concluindo a unidade textual iniciada com a complicação (mas a que nem sempre corresponde a solução do problema). As consequências da resolução verificam-se na situação final. Finalmente, a moral coloca os momentos anteriores ao serviço de determinada intenção. Inseridas na sequência narrativa, poderão surgir características captáveis no espaço, actualizadas pela sequência descritiva, cuja autonomia será bastante reduzida (dada a sua dependência em relação a outro texto).

A sequência argumentativa está organizada com base em quatro momentos: tese, premissas, argumentos, conclusão. Implica uma relação (inferencial) entre argumentos (dados) e conclusão, conclusão essa que pode ser fundada (explícita ou implicitamente) ou contrariada:



Adam 1992:118

A tese será o ponto de vista a que o argumentador pretende fazer aderir o leitor; a premissa, o conjunto de factos/pontos de vista prévios à argumentação que, em princípio, serão aceites universalmente; os argumentos, as razões apresentadas a favor ou contra a tese.

2.2.3. Componente estilística

Finalmente, a identificação de componentes de género não descurará, ao nível textual, a noção de estilo, uma vez que qualquer texto tem estilo, entendido não como exclusivo do domínio do literário, mas como inerente a qualquer prática linguística¹¹.

Seguindo um critério estético, Herculano de Carvalho define estilo como a “adequação das formas que constituem o saber linguístico de um sujeito falante às finalidades específicas de cada um dos seus actos de fala” ([1967] 1983:302). O autor considera a existência de dois estilos distintos, o estilo coloquial (relacionado com a comunicação quotidiana – oral, prática, imediata, simples e estereotipada) e o estilo reflectido (associado a situações de elaboração intelectual, características de circunstâncias sociais).

Como já foi referido, Bakhtine (1984) encara o estilo como uma componente de género (“Le style est indissociablement lié à des unités thématiques déterminées et, ce qui est particulièrement important, à des unités compositionnelles” – 1984:269), fazendo a distinção entre estilos individuais e estilos de língua. Segundo o linguista, os primeiros apontam para a individualidade de quem escreve e os segundos são inerentes aos géneros.

En fait, le style de langue ou de fonction n'est rien d'autre que le style d'un genre propre à une sphère donnée de l'activité et de la communication humaine. Chaque sphère connaît ses genres, appropriés à sa spécificité, auxquels correspondent des styles déterminés.

Bakhtine 1984 :269

Também Adam (1999:93, apud Coutinho 1997b) faz a distinção entre os dois, opondo estilo (singular) a estilos (plural); o autor distingue-os ainda segundo um critério de proximidade/afastamento em relação ao nível normativo do sistema: o estilo (individual) está localizado numa zona de variação do sistema, ao contrário dos estilos (cf. “phraséologie d'un groupe social”) que, à semelhança do que acontece com as gramáticas e os géneros, se situam numa zona de relativa normatividade.

Seguindo as propostas de Bailly, Carvalho e Adam, a noção de estilos revela-se bastante pertinente neste trabalho de projecto, devido ao facto de estar em causa um género típico de um grupo social e de uma esfera de actividade específicos.

¹¹ Cf. FONSECA, Irene (1992) *Deixis, Tempo e Narração*. Lisboa: Fundação Eng.º António de Almeida, 49.

Os textos empíricos em análise patentearão, certamente, formas padronizadas e, em consequência, a “*phraséologie d’un groupe social*”, característica da área editorial, ou seja, uma selecção comum ao nível dos recursos da língua (recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais). Revelarão ainda, parafraseando novamente Bakhtine, um estilo linguístico ou funcional, “*une sphère donnée de l’activité et de la communication humaine*” (1984:269).

Sintetizando

Concebemos, nesta investigação, que os textos são objectos concretos, materiais e empíricos e como tal unidades de comunicação, já que estão inseridos em actividades colectivas e correspondem a acções de linguagem. São produzidos em interacção (imediate ou não), num suporte mais ou menos convencional, e recorrendo a uma (ou mais) língua natural, sendo que é possível a intervenção de outros recursos e/ou sistemas semióticos.

Nesta perspectiva, consideramos um só texto a totalidade dos elementos que compõem e estruturam a capa e os seus anexos. Assumimos ainda que apenas a totalidade dos blocos textuais que compõem cada parte da capa funciona como unidade comunicacional situada, finita e auto-suficiente.

Conscientes da complexidade dos textos enquanto objectos empíricos, procuraremos, mais do que catalogar ou “arrumar”, *compreender* os textos em análise. Citando Coutinho:

Interessa sublinhar a que tipo de análise se pode (coerentemente) sujeitar o texto empírico: trata-se de o compreender, e não de o reduzir para o (poder) descrever – ou para o dominar. A dificuldade de predizer ou descrever um texto com precisão absoluta não é assim (necessariamente) sentida como um défice da análise, mas, fundamentalmente, como uma contingência epistemológica (ou, se preferirmos, como uma contingência do próprio texto.)

Coutinho 2007a

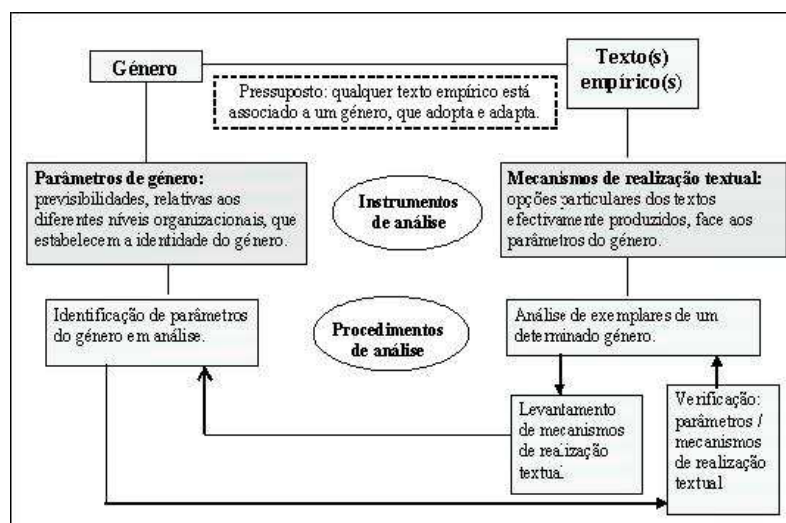
Assim, é nosso objectivo *compreender* o género editorial *capa*, considerado como “construção social”, que surge no seio de uma prática sociodiscursiva e que coincide com um dispositivo dinâmico de estabilização de parâmetros para os diferentes planos de organização textual e semiótica. Compreender, sobretudo, as regularidades das produções linguísticas, de acordo com o contexto de produção (a “esfera de actividade”) a que estão associadas, ainda que saibamos que um género é um sistema complexo, dinâmico e aberto e que, recordando Rastier, as novas práticas sociais “*peuvent demain susciter des genres aujourd’hui imprévisibles*” (Rastier 2001:22).

III. QUESTÕES METODOLÓGICAS

1. Modelo de análise

O *corpus* em análise é constituído por capas de romances policiais, ou seja, por capas de textos que circulam como literatura de entretenimento. No entanto, não é a literariedade que está em causa neste trabalho, mas a língua que a concretiza. Com efeito, a análise textual será feita sob uma perspectiva linguística: partindo das noções de linguística textual e da área editorial anteriormente abordadas e de alguns conceitos básicos de narratologia, este estudo exploratório visa apresentar uma abordagem de análise textual que permita detectar e descrever mecanismos de realização textual susceptíveis de descrever três (das) componentes do género capa: **TEMA** (componente temática), **COMPOSICIONALIDADE** (componente composicional) e **ESTILO** (componente estilística).

Para dar conta da análise textual, apoiamo-nos no modelo de análise do GeTOC¹²:



Coutinho, 2007b:645

Na sequência desta proposta, Miranda (2007b) propôs a noção de marcadores de género nos seguintes termos:

a noção de “marcador de género” dá conta do funcionamento dos mecanismos de realização textual no processo de recepção/interpretação dos textos (...). Os mecanismos funcionam como (ou têm o papel de) marcadores de género na medida em que permitem identificar traços que se associam especificamente a um género. Sendo assim, o marcador é um mecanismo semiótico (de qualquer espécie) que funciona como pista ou indício da atualização de um parâmetro genérico com valor distintivo.

Miranda (2007b:1046)

¹² GeTOC: Géneros Textuais e Organização do Conhecimento – vertente do projecto DISTEX (Discursos e Textos do Português Moderno e Contemporâneo), CLUNL, 2003-2006.

A autora distingue dois tipos de marcadores de género: os autoreferenciais (que exprimem de forma explícita o género textual – *e.g.* etiquetas genéricas) e os inferenciais (que exprimem de forma implícita o género a que se reportam, exigindo ao leitor maior trabalho de interpretação). Acrescenta ainda que podem constituir marcadores de género quaisquer mecanismos de realização textual, desde o léxico e a sintaxe (*e.g.* expressões ritualizadas), à organização enunciativa, passando pela tipografia e pela variação cromática).

Ao exemplificar o papel dos marcadores, Miranda apresenta a seguinte distinção:

Quadro 2 – Marcadores de género

Marcadores de género	Definição
Marcadores composicionais	Relacionados com a organização do plano de texto
Marcadores disposicionais ou materiais	Relacionados com a variação tipográfica, a paginação, a disposição dos elementos
Marcadores interativos	Relacionados com a redundância entre as componentes verbal e não verbal
Marcadores temáticos	Relacionados com a organização léxico-semântica
Marcadores enunciativos	Relacionados com a presença/ausência de marcas de primeira pessoa e de indicadores temporais e espaciais
Marcadores estratégicos ou intencionais	Relacionados com a ocorrência de determinados actos de linguagem.

Adaptado de Miranda (2007b:1048-1051)

Introduzimos aqui a noção de marcadores estilísticos:

Marcadores estilísticos: relacionados com a modalização do discurso, visível no uso axiológico de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais.

A noção de marcadores de género revelar-se-á essencial na descrição do género *capa / capa de romance policial*, na medida em que será este tipo de mecanismos linguísticos de realização textual que possibilitará a descrição genérica dos textos.

Assim, partindo de treze textos concretos, procederemos ao levantamento de mecanismos de realização textual que funcionem como marcadores de género, de forma a permitir identificar parâmetros de género relativamente às três componentes genéricas seleccionadas; no final, este levantamento será confrontado novamente com os planos de texto, como forma de controlo. A análise textual será apresentada em quadros-síntese e em esquemas.

2. Apresentação do *corpus*

O *corpus* que serve de base a este trabalho consiste numa selecção de treze capas (e respectivos anexos) de romances policiais editados em Portugal no ano de 2007.

Uma vez que os livros em causa nem sempre integram a designação do género em que estão incluídos, foram considerados pertencentes ao género policial os romances que circulam como tal, ou seja, que se encontrem abrangidos por uma das seguintes situações: foram etiquetados¹³/classificados como romances policiais pelas editoras que os editaram (informação disponível nos elementos epitextuais – catálogos editoriais, ... – ou peritextuais); se encontraram disponíveis nas estantes identificadas como “Policial/Thriller” da área de “Literatura” das livrarias FNAC de Lisboa; se encontram disponíveis no subtópico “Policial / Espionagem” da área de “Literatura” da página de Internet da livraria virtual *Webboom*¹⁴.

Foram duas as dificuldades inerentes ao levantamento do *corpus*. A primeira está relacionada com a disparidade de classificação das obras em géneros literários por parte das editoras e das livrarias; o facto de “a determinação do estatuto genérico não” ser “uma tarefa que corresponda aos textos, mas – no caso da literatura – ao leitor, ao crítico, ao público” (Miranda 2007a:67) dificulta (e, em alguns casos, impossibilita) uma classificação genérica aceite por unanimidade. A segunda, com a proliferação de editoras e de obras a que se tem assistido nestes últimos anos (facto que, neste trabalho, conduziu à restrição da selecção a um livro por editora). Por estas duas razões, não se visou um levantamento exaustivo dos livros editados, mas uma representação das editoras que se dedicam à publicação de policiais.

Há ainda uma outra especificidade inerente ao *corpus*: todos os textos se referem a traduções dos romances policiais originais. Este facto tem repercussões ao nível do contexto de produção das capas, dado que os próprios textos verbais empíricos que as constituem resultam de, geralmente, adaptações dos originais estrangeiros. Ainda que a eventual compra dos direitos de capa (e de imagem) condicione as edições portuguesas (na medida em que pode exigir uma tradução o mais literal possível), trata-se, indubitavelmente, de dois textos empíricos (original e tradução), produzidos em contextos físicos e sócio-subjectivos distintos. A análise textual incidirá exclusivamente nos textos traduzidos.¹⁵

O *corpus* analisado encontra-se apresentado no **Anexo 1** (p.56), sendo em cada texto indicada a informação bibliográfica e uma abreviatura (relativa ao nome do livro), pela qual será designado ao longo da análise.

¹³ Referindo-se aos géneros, Miranda define etiquetas “como os “nomes” que socialmente identificam os membros desta categoria” (2007a:67).

¹⁴ Disponível em <http://www.webboom.pt/>, consultado em 15-03-2008.

¹⁵ Por condicionalismos espaciotemporais, não será feito o confronto entre original e tradução, embora uma análise comparativa pudesse revelar-se interessante em termos de estudo do contexto de produção dos textos.

IV. O GÉNERO *CAPA DE ROMANCE POLICIAL* – ANÁLISE TEXTUAL

1. Componente temática

1.1. Aspectos temáticos da literatura policial

É um facto que os géneros peritextuais dependem tematicamente dos géneros a que se referem. Neste contexto, o género *capa de romance policial* reflectirá necessariamente algumas das temáticas características do *romance policial*.

Para dar conta deste aspecto, começaremos por apresentar brevemente os aspectos da literatura policial representados nas capas.

Em traços gerais, a literatura policial é uma forma de ficção na qual um mistério – muitas vezes um assassinio – é reconstituído e resolvido por um detective (Cuddon [1977] 1991:229). Daqui se conclui que uma leitura literal do termo ‘policial’ seria redutora – de facto, o policial não aborda “as aventuras de um agente de justiça que integra uma corporação representando a força da lei e do Estado”; antes deve ser entendido como “uma estratégia literária e epistemológica (a “detecção”) que não se restringe necessariamente à actividade de um membro do contexto institucional específico da polícia” (Kayman, 2001:305).

Van Dine, em 1928, teorizou esta forma de literatura do seguinte modo:

1. O romance deve ter pelo menos um detective e um culpado, e pelo menos uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida: não ser um criado ou uma criada de quarto;
 - b) no livro: ser um dos personagens principais;
5. Tudo se deve explicar de maneira racional; não é admitido o fantástico.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. Quanto às informações sobre a história, tem de se conformar com a seguinte homologia: «autor: leitor = culpado: detective».
8. Devem evitar-se as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez).

Boileau & Narcejac, 1964:185 (apud Todorov, 1979:57)

Posteriormente Todorov, no quarto capítulo de *Poética da Prosa*, dedicado à tipologia do romance policial, considera três “formas historicamente diferentes” de policial, com algumas divergências a nível de índices temáticos: o romance de enigma, o romance negro e o romance de suspense. A primeira caracteriza-se pelo início da narrativa *in media re* (uma vez que o crime já aconteceu), pela integridade e imunidade do detective e pela investigação retroactiva dos acontecimentos (cf. “*romance-jogo*”, que seduz o leitor pela reconstrução metódica do crime,

motivando-o para o exercício intelectual a partir de um enigma)¹⁶. A segunda pauta-se pela fusão, numa só acção, do crime e da investigação, sendo que a retrospecção cede lugar à prospecção; conseqüentemente, o desfecho da acção é completamente desconhecido no que concerne a cada uma das personagens (incluindo o detective); partindo da causa para o efeito (contrariamente ao que acontecia com o romance de enigma, onde o efeito conduzia à causa), cria-se o suspense no leitor – o interesse de quem lê passa a ser sustentado pela expectativa do que acontecerá a seguir. A terceira tem características quer do romance policial clássico (existência de duas histórias), quer do *romance negro* (o mistério considerado como o ponto de partida para a acção principal do romance, a investigação); inicialmente esta terceira forma terá tematizado a “história do detective vulnerável” (o detective deixa de ser um mero observador e passa a ser uma personagem em interacção, perdendo a imunidade, ao arriscar a vida e ser ferido); posteriormente, a “história do detective-suspeito” (em que as suspeitas do crime cometido recaem sobre a personagem principal, que terá de provar a sua inocência, encontrando o verdadeiro culpado e arriscando a própria vida).

1.2. Repercussões temáticas da literatura policial no género *capa*

Actualizados na literatura policial em esquemas rígidos, convencionais e normativos, os aspectos temáticos repercutem-se em na capa e nos seus anexos, quer nos elementos textuais, quer nas elementos icónicos, na medida em que, tal como acontece no romance policial de que constituem o peritexto:

- o tema central é a investigação em torno de determinado crime;
- há duas personagens fundamentais: o detective (intelectualmente superior, com capacidade de raciocínio hipotético-dedutivo, íntegro) e o criminoso (avesso às normas sociais, capaz de cometer crimes hediondos);
- o narrador apresenta a acção recorrendo a cenas de mistério e de horror, com o objectivo de ir fomentando o medo e a curiosidade no leitor, incentivando-o a, à semelhança do detective, desvendar o enigma proposto. Assim, vai dando as pistas necessárias à resolução do “puzzle”, e evidenciando a solução do enigma desde o início, para que o leitor possa deslindar em simultâneo o mistério do “*romance-jogo*”. Conseqüentemente, evita apresentar descrições longas, baseando-se sobretudo na narração. Pretere, também, a focalização omnisciente, recorrendo preferencialmente

¹⁶ Repare-se, a título exemplificativo, num dos ‘exercícios de aplicação’ sugeridos por Adam em *Le texte narratif* (1985:35), em que o autor propõe o resumo da intriga de *Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Poe, baseado num esquema canónico do inquérito policial e da pesquisa científica.

à focalização externa ou interna, já que o conhecimento ilimitado dos acontecimentos impossibilitaria a resolução do enigma por parte do leitor;

- a atmosfera de suspense é introduzida na acção progressivamente.

Estes aspectos temáticos são detectáveis nas várias *capas de romances policiais* que integram o *corpus* através de mecanismos de realização textual que funcionam como marcadores temáticos (e estilísticos, como se verá) do género (**Quadro 3** – pp.22-23).

Da análise do quadro se conclui que há aspectos temáticos da literatura policial que contribuem para a definição da componente temática do género *capa de romance policial*: a designação genérica é o mais óbvio; não podem, no entanto, deixar de ser referidas a construção de redes semânticas em torno das áreas do crime e da investigação, ao nível verbal (léxicos e fraseologias) e não verbal (imagem da capa e cor), participam no preenchimento das áreas semânticas. Assim, as etiquetas genéricas, a imagem e o léxico são mecanismos de realização textual que funcionam como marcadores temáticos do género *capa de romance policial*.

2. Componente composicional

2.1. Planos de texto

Ao enumerar, na obra *Senils*, os elementos que podem figurar na primeira página de uma **CAPA**¹⁷, Genette identifica as três menções que, actualmente, são mais recorrentes neste elemento peritextual, em função da prática editorial: o nome do autor, o título da obra e a marca do editor. No entanto, o plano de texto de uma capa não é composto apenas por estes elementos; caracterizável por uma estrutura híbrida, nele se combinam outros elementos semióticos, onde se incluem significantes verbais (autor, título, editora, colecção e comentário) e significantes não verbais / icónicos (imagem, logótipo da editora).¹⁸ O plano de texto das capas (**Quadro 4** – p.24; **Anexos B.1.–B.13.** – pp.64-67) reflecte isso mesmo.

¹⁷ Genette (1987:27) enumera, “toutes époques et tous genres confondus”, o que pode figurar, sem ordem estrita, na primeira página de uma capa: nome ou pseudónimo (ou ainda título / qualificação honorífica) do(s) autor(es); título da obra; indicação genérica; nome do(s) tradutor(es), prefaciador(es), responsável(eis) pelo estabelecimento do texto; dedicatória; epígrafe; retrato do autor ou, em certos estudos biográficos ou críticos, da personagem a que os estudos se referem; *fac-simile* da assinatura do autor; ilustração específica; título e/ou emblema da colecção; nome do(s) responsável(eis) pela colecção; em caso de reedição, menção da colecção original; nome ou marca do editor (ou dos editores, em caso de co-edição); morada do editor; número da tiragem; data; preço de venda.

¹⁸ Cf. Kress & Leeuwen ([1996] 2001:41): “Any semiotic system has to have the capacity to form texts, complexes of signs which cohere both internally and with the context in and for which they were produced.”

Quadro 3 – Marcadores temáticos

Corpus	Marcadores auto-referenciais (capa)	Marcadores inferenciais		
		Não verbais (imagem)	Verbais (léxico)	
			Capa	Contracapa
MV		Avião que se despenha sobre o mar Plano de fundo – cor vermelha		Tópico da investigação: <i>mestre de espionagem misterioso, implacável</i>
PF	<i>Os Grandes Mestres da Literatura Policial</i>	Revólver sobre notas (dinheiro)		Tópico do crime: <i>“Sinistro, impiedoso, satânico e mortífero”; génio do crime</i>
SP	<i>Obras de Agatha Christie</i>	1.º plano – recipiente com fósforos Plano de fundo – cor vermelha	Tópico do crime: <i>Sangue</i>	Tópico do crime: <i>Mas o que tinge o pavimento é na verdade sangue e o cadáver é real</i> Tópico da investigação: <i>um dos ...casos de Hercule Poirot</i>
PL		Intersecção de dois planos: 1.º plano – livro em pé, entreaberto 2.º plano – homem velho a segurar algo, para onde olha		Tópico do crime: <i>a proveniência do livro é duvidosa; fora roubada; é assassinada; crime</i> Tópico da investigação: <i>investigação; enigma</i>
D		Plano de fundo: floresta sombria	Tópico do crime: <i>homicídio; Desaparecidos</i>	Tópico do crime: <i>criança aterrorizada... com as sapatilhas cheias de sangue...; rapariguinha de doze anos é encontrada assassinada</i> Tópico da investigação: <i>Polícia; detective da Brigada de Investigação Criminal de Dublin; envolvidos na investigação de um caso... antigo mistério ainda por resolver.</i>
A		1.º plano – estrada coberta de neve Plano de fundo – floresta	Tópico do crime: <i>Ameaça</i> (cor dos caracteres: vermelho)	Tópico do crime: <i>Um poderoso agente antiviral desaparece misteriosamente; uma das mais perigosas; terrível ameaça; Traições. Violência</i> Tópico da investigação: <i>Quem o poderá ter roubado?; E com que obscuras intenções?</i>
IB		Rato preto		Tópico do crime: <i>dois misteriosos assassinios de mulheres; estes crimes</i> Tópico da investigação: <i>O detective Ricardo Cupido investiga</i>
MC	<i>Ficções Policial</i>	Avenida dos EUA, iluminada, com elementos chineses (restaurante) Ambiente nocturno	Tópico da investigação: <i>Mistério</i>	Tópico do crime: <i>morre atropelado; Tráfico de arte, negócios escuros, crimes e mulheres fatais</i> Tópico da investigação: <i>resolve investigar a morte, que lhe parece suspeita; sede de investigações; desvenda uma complexa intriga</i>

Quadro 3 – Marcadores temáticos (conclusão)

Corpus	Marcadores auto-referenciais (capa)	Marcadores inferenciais		
		Não verbais (imagem)	Verbais (léxico)	
			Capa	Contracapa
PT		Intersecção de planos: 1.º plano – ramos de árvore sem folhas (cor negra) Plano de fundo – cabeça de mulher deitada entre os ramos da árvore (cor vermelha)	Tópico do crime: <i>Trevas</i> (cor dos caracteres: vermelho)	Tópico do crime: <i>uma mulher morreu no seu inferno particular</i> Tópico da investigação: <i>decifrar o enigma da morte; há quem esteja interessado em calar as suas suspeitas; descobrir a verdade</i>
CT		Intersecção de três planos: 1.º plano – Rosto de mulher (tez pálida; olhos e lábios vermelhos) 2.º plano – texto manuscrito 3.º plano – janela entreaberta	Tópico do crime: <i>Cadáver; vida ou morte</i> (cor dos caracteres: vermelho) Tópico da investigação: <i>segredo</i>	Tópico do crime: <i>um cadáver repleto de tatuagens bizarras; a morte segue-lhe os passos; drama de vida ou de morte</i> Tópico da investigação: <i>cada pista que vai descobrindo</i>
GC		1.º plano – batente de porta em forma de face humana a gritar Plano de fundo – cor negra	Tópico da investigação: <i>Curiosidades</i>	Tópico do crime: <i>trinta e seis esqueletos – todos eles pertencentes a pessoas assassinadas e horrivelmente mutiladas (...) por um serial killer desconhecido; novos assassinios perpetrados de maneira idêntica</i> Tópico da investigação: <i>Mais um caso para o agente Aloysius Pendergast</i>
FO	Policial	1.º plano – Arco de ponte (sombra) 2.º plano – rio (luz) 3.º plano – barcos (luz) 4.º plano – margem (luz)	Tópico do crime: <i>Fraude</i>	Tópico do crime: <i>estava alegadamente embriagado quando mergulhou do topo da Torre de Grace; morte trágica; hostilidade dos novos colegas; mensagens ameaçadoras</i> Tópico da investigação: <i>começa a perguntar-se se a morte de Christopher foi mesmo um acidente. Talvez ele tivesse descoberto qualquer coisa que não devia</i>
OI		1.º plano – quatro ossos alinhados por tamanho Plano de fundo – cor castanha (terra?)	Tópico do crime: <i>Ossos</i> (cor dos caracteres: vermelho); <i>Crime</i> Tópico da investigação: <i>Mistério; Ciência Forense</i>	Tópico do crime: <i>(n)um esqueleto recente; Um homem sem identificação é encontrado pendurado numa árvore; sinais de estrangulamento e misteriosos entalhes nos ossos</i> Tópico da investigação: <i>Agente de investigação Médica local; ajudar na investigação; revela um segredo perturbador; segue as pistas; deslindar o caso</i>

Quadro 4 – Marcadores composicionais

Planos de texto das capas

<i>Corpus</i>	Plano de texto das capas	Anexo
<i>MV</i>	Imagem (fundo) > Autora > Título > Editora	B.1.
<i>PF</i>	Colecção > Autor > Título > Imagem > Editora	B.2.
<i>SP</i>	Imagem (fundo) > Colecção > Colecção/Autora > Título > Editora	B.3.
<i>PL</i>	[Cinta removível >] Imagem (fundo) > Título > Autor > Editora	B.4.
<i>A</i>	Imagem (fundo) > Comentário > Título > Autor > Editora	B.6.
<i>D</i>	Imagem (fundo) > Citação > Comentário > Título > Autora > Editora	B.5.
<i>IB</i>	Título > Autor > Imagem > Editora > Colecção > Publicidades	B.7.
<i>MC</i>	Imagem (fundo) > Colecção > Autor > Título > Editora	B.8.
<i>PT</i>	Autora > Título > Imagem > Editora (por cima da imagem)	B.9.
<i>CT</i>	Imagem (fundo) > Comentário > Autor > Título > Colecção > Editora > Comentário	B.10.
<i>GC</i>	Imagem (fundo) > Colecção > Autores > Título > Editora	B.11.
<i>FO</i>	Imagem (fundo) > Autora > Citação > Título > Género > Colecção > Editora	B.12.
<i>OI</i>	[Cinta removível >] Imagem (fundo) > Autora > Título > Editora > Colecção	B.13.

Embora apresentando pouca flutuação em termos composicionais, existem dissemelhanças entre os vários planos de texto das capas a ter conta, que se prendem sobretudo, com questões de hierarquia.

Apesar de a ordem “normal” de leitura ser da esquerda para a direita e de cima para baixo, a imagem é o primeiro elemento a ser percebido em quase todos os textos seleccionados (com excepção de *OI* e *PL*, em que uma cinta removível monopoliza a atenção do leitor). Isto acontece porque o ícone ocupa a totalidade da área do suporte físico, funcionando como cenário do texto, ou, nos casos em que isso não acontece (*PF* e *PT*), a maioria do espaço.

Sobreposto, na maioria dos casos, à imagem, o **texto verbal** é distribuído hierarquicamente; a hierarquia é estabelecida não só pela posição e ordenação dos vários elementos textuais na mancha gráfica como também por outras estratégias de destaque: o tamanho e a cor dos caracteres, o uso de maiúsculas e o recurso a cores distintas.

Os dois elementos textuais que têm maior destaque são o **título do livro** e o **nome do autor**. Em *MV*, *PF*, *PL*, *D*, *A*, *MC* e *OI* o título centraliza a atenção do leitor, devido não só a um corpo de letra comparativamente maior do que o do nome do autor mas também à sua posição de centralidade no suporte escrito – dá-se, assim, o enfoque à própria história narrada

(já que os títulos são essencialmente temáticos¹⁹). Apesar de, por norma, o nome do autor se encontrar na parte superior da capa, só esporadicamente está mais evidenciado do que o título da obra (em *PT* e *FO*), o que sugere o prestígio da imagem autoral no mercado. A este respeito recorde-se que, quanto mais conhecido for o autor (seja por razões literárias ou extra-literárias), maior destaque será dado ao seu nome.

Ainda relativamente ao título, note-se que nem sempre prevalece a tradução literal do título original (*Sangue na Piscina* - *The Hollow*; *Desaparecidos* - *In The Woods*; *A Ameaça* - *Whiteout*; *Mistério em Chinatown* - *The Chinese Jars*, *Paraíso das Trevas* - *Dark Paradise*; *A Procura da Fortuna* - *A Bid for Fortune*). Daqui se depreende que a função do título não é meramente identificativa ou informativa; o título visa também (e sobretudo?) seduzir um público, diferente de país para país, enraizado num espaço e tempo determinados, física e sócio-subjectivamente.

Destinada a fazer conhecer intencional e explicitamente o género de uma obra, a **indicação genérica** está patente na designação que surge anexada ao título (“Policial”, em *FO*) ou como parte integrante do nome da colecção (“FICÇÕES POLICIAL”, em *MC*). Quanto a este aspecto, Miranda considera que

a primeira observação a fazer relativamente às etiquetas genéricas é que um texto não precisa, em princípio, explicitar o género em que se inscreve. E se ocorrer essa explicitação, a razão pode ser evitar alguma ambiguidade que o texto possa suscitar ou facilitar o trabalho interpretativo do receptor. Em última instância, como frisa Genette, a determinação do estatuto genérico não é uma tarefa que corresponda aos textos, mas – no caso da literatura – ao leitor, ao crítico, ao público (cf. Genette 1982:11).

(Miranda 2007a:67)

A organização dos livros em **colecções**, segundo Genette, “répond certainement au besoin, pour les grands éditeurs, de manifester et de maîtriser la diversification de leurs activités” (Genette, 1987:25). Consequentemente, a designação explícita da colecção (e/ou o projecto gráfico a ela associado) na capa do romance policial é uma característica que, não sendo obrigatória, contribui em simultâneo para a identificação do género a que a capa se reporta – *romance policial* – e para a caracterização do género peritextual *capa de romance policial*. A inserção do livro numa colecção e a designação dessa mesma colecção na capa, ou em algum dos seus anexos são, pois, aspectos essencialmente pragmáticos, já que clarificam o género em questão, indicando “immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d’ouvrage il a affaire” (Genette, 1987:25).

¹⁹ Genette (1987:78-84) classifica os títulos em dois tipos: títulos temáticos e títulos remáticos. Os primeiros referem-se ao conteúdo do texto, podendo ser literais (designam objectivamente o tema central) ou metonímicos (relacionam-se com um tema menos central ou mesmo marginal); os segundos relacionam-se com o género dos textos (*Contos*, *Novelas*, *Ensaio*s, *Sermões*, *Diálogos*, ...), podendo ainda ser simbólicos / metafóricos e irónicos.

O nome e logótipo da casa **editora** surgem sempre numa posição de menor destaque. Ao contrário do que acontece com o nome do autor ou do livro (ambos efémeros se comparados à duração de uma casa editorial), esta quase ausência tem como objectivo atenuar a sua função testimonial – já que ela se assume perante os leitores como responsável pelo livro que a representa –, limitando, assim, o desgaste da imagem editorial em relação a uma obra cujo destino (sucesso ou insucesso) é ainda desconhecido aquando da publicação. Em termos composicionais, para além de identificar a marca, a identificação da editora serve ainda de remate ao texto.

Finalmente (como forma de transição para a leitura?) as capas podem conter breves **comentários** à obra e/ou ao autor (*A*, *CT*, *D*); destacados na capa, estes textos funcionam como uma primeira abordagem à obra.

Se as capas são fundamentalmente caracterizadas pela componente icónica (ainda que articulada com a verbal), com o objectivo de apelar e de seduzir, nas **CONTRACAPAS** é a componente redaccional que assume a primazia, já que a sua função ‘essencial’ será informativa.

Genette (1987:28-29) considera que a contracapa é “un autre haut lieu stratégique” no livro, podendo comportar os seguintes elementos: nome do autor e do título da obra; nota biográfica e/ou bibliográfica; extractos da imprensa, ou outras apreciações de carácter elogioso (sobre as obras anteriores do mesmo autor ou sobre a própria obra – em caso de re-edição ou se o editor a tiver obtido antes da publicação); menção de outras obras publicadas pelo mesmo autor; indicação genérica; indicação da colecção; data e número de impressão; menção do impressor e do *designer* gráfico da capa; referência à ilustração da capa; preço de venda; ISBN (*International Standard Book Number*)²⁰; código de barras magnético; publicidade extra-editorial. O plano de texto das contracapas analisadas (**Quadro 5** – p.27; **Anexos C.1.–C.13.** – pp.68-80) regista a ocorrência de alguns desses elementos.

Quanto ao seu plano de texto, as contracapas são constituídas por unidades textuais variadas, que ora progridem tematicamente em relação à capa, ora reiteram alguns dos seus elementos, numa articulação entre o “dado” e “novo”.

²⁰ Genette explicita o significado de cada um dos quatro números do ISBN: “le premier nombre indique la langue de publication, le second l’éditeur, le troisième le numéro d’ordre de l’ouvrage dans la production de cet éditeur, le quatrième étant, me dit-on, une clé de contrôle électronique”.

Quadro 5 – Marcadores composicionais
Planos de texto das contracapas

<i>Corpus</i>	Plano de texto da contracapa	Anexo
<i>MV</i>	Imagem (fundo) > Título > Comentário > ISBN/Código de barras	C.1.
<i>PF</i>	Colecção > N.º da colecção > Imagem (fundo) > Comentário/Nota biográfica > Editora > ISBN/Código de barras	C.2.
<i>SP</i>	Imagem da capa (miniatura) > Título > Colecção/Autora > Sinopse > Comentário > ISBN/Código de barras	C.3.
<i>PL</i>	Título > Autor > Sinopse/Comentário > ISBN/Código de barras	C.4.
<i>A</i>	Imagem (pormenor / fundo) > Colecção > Sinopse/Comentário > Contacto do autor > ISBN/Código de barras > Editora	C.5.
<i>D</i>	Imagem (fundo) > Sinopse > Citações (3) > ISBN/Código de barras	C.6.
<i>IB</i>	Título > Autor > Sinopse > Citação > Editora > Imagem > ISBN/Código de barras	C.7.
<i>MC</i>	1.ª coluna (fundo preto): Nota biográfica > Ficha técnica > ISBN/Código de barras 2.ª coluna (fundo vermelho): Sinopse/Comentário > Colecção	C.8.
<i>PT</i>	Fundo preto (imagem da capa – miniatura, pormenor) > Fundo branco Sinopse > ISBN/Código de barras	C.9.
<i>CT</i>	Autora > Título > Sinopse/Comentário > Colecção > Citações (2) > ISBN/Código de barras	C.10.
<i>GC</i>	Colecção / Número da colecção > Sinopse > Citações (4) > ISBN/Código de barras	C.11.
<i>FO</i>	Autora > Citação > Título > Sinopse > Citação > Fotografia da autora > Biografia da autora > Lista de obras publicadas > Colecção > N.º da colecção > ISBN/Código de barras	C.12.
<i>OI</i>	Título > Sinopse/Comentário > Editora > Publicidade editorial > ISBN/Código de barras	C.13.

Como unidades composicionais “novas” surgem a sinopse, o comentário, a citação (excepto no caso da primeira citação de *FO*), a nota biográfica e a fotografia do autor, o código de barras/ISBN; como unidades composicionais “dadas”, o título, nome do autor, a imagem da capa (sendo que a sua reprodução não é totalmente idêntica à da capa, focalizando, em alguns casos, um pormenor, reeditado sob a forma de miniatura ou como fundo), a cor de fundo e outros elementos gráficos.

De entre as unidades composicionais que integram o plano das contracapas, tendem a assumir uma posição de destaque duas unidades: a sinopse e/ou o comentário – tal posição de destaque encontra uma justificação baseada em critérios editoriais: dado que o romance policial “vive” da acção narrada, a sinopse e o comentário têm como função apresentar a história e as suas personagens (aspecto desenvolvido no ponto 2.2. deste capítulo).

A **citação** é um elemento epitextual que, depois de seleccionado pelo editor, passa a integrar o peritexto do romance. Trata-se de uma forma de transtextualidade – mais concretamente de intertextualidade, já que integra um texto dentro de outro texto. Através da apropriação do discurso alheio e do consequente “apagamento” do sujeito enunciativo, o enunciador citante sustenta a sua posição e dá credibilidade ao discurso, recorrendo a argumentos da responsabilidade de duas entidades: os próprios autores dos romances policiais

(cf. transcrições de excertos da obra) e personalidades facilmente conotadas com a actividade literária, extrínsecas à obra em causa (escritores, estudiosos, críticos, ...), que promovem o elogio da obra e do autor, em tom interpretativo e crítico.

As notas biográficas relativas ao autor (outrora um género característico da contracapa), apresentam, na actualidade, um estatuto periférico, já que as editoras tendem a deslocá-las para as badanas, como se verá posteriormente.

A **LOMBADA** (a única parte do livro que está acessível na estante de uma livraria e, por isso mesmo, de uma evidente importância estratégica) repete a informação essencial da capa considerada essencial. Com efeito, quanto ao plano de texto (**Quadro 6; Anexos D.1.–D.13.** – pp.81-82), verifica-se a inclusão dos seguintes elementos: nome do autor, título da obra, número de colecção e logótipo editorial; além disso, mantêm-se as estratégias gráficas de destaque usadas na capa. A impressão é, em todos os textos empíricos analisados, vertical, não existindo consenso entre a orientação do texto (ascendente ou descendente)²¹.

Quadro 6 – Marcadores composicionais
Planos de texto das lombadas

<i>Corpus</i>	Plano de texto das lombadas	Orientação do texto	Anexo
<i>MV</i>	Título > Editora	Vertical descendente	D.1.
<i>PF</i>	Editora > Autor > Título > Número da colecção	Vertical ascendente	D.2.
<i>SP</i>	Série > Colecção/Autora > Número da colecção > Título > Editora		D.3.
<i>PL</i>	Número da colecção > Autor > Título > Editora		D.4.
<i>A</i>	Editora > Número da colecção > Autor > Título	Vertical descendente	D.5.
<i>D</i>	Imagem (fundo) > Autora > Título > Editora	Vertical descendente	D.6.
<i>IB</i>	Autor > Título > Editora	Vertical ascendente	D.7.
<i>MC</i>	Imagem > Colecção > Autor > Título > Editora	Vertical descendente	D.8.
<i>PT</i>	Imagem > Autora > Título > Editora	Vertical ascendente	D.9.
<i>CT</i>	Autora > Título > Editora		D.10.
<i>GC</i>	Título > Editora > Autores		D.11.
<i>FO</i>	Colecção > Autora > Título > Número > Editora		D.12.
<i>OI</i>	Colecção > Título > Autora > Editora	Vertical descendente	D.13.

²¹ Quem opta pela impressão vertical descendente argumenta que esta disposição é mais coerente com a posição de um livro deitado sobre a contracapa, o que possibilita a leitura da capa e da lombada; a impressão ascendente permite a leitura de um livro apoiado sobre o pé.

Constata-se que as lombadas são estruturadas a partir da reiteração da informação considerada essencial no género *capa*: à tríade autor / obra (título e imagem) / editor é ainda acrescentado o número da colecção; no entanto, não pode deixar de ser referido o facto de a informação não ser repetida na sua totalidade, mas se apresentar de forma sintética e abreviada (a imagem refere-se a um pormenor do “original”; a editora está representada através do seu logótipo), o que se justifica por razões materiais – o espaço que está destinado à lombada de um livro é, normalmente, reduzido, o que condiciona o alinhamento vertical do texto.

Embora as **BADANAS** não sejam um elemento obrigatório, a sua inclusão em livros é muito comum. A propósito deste acessório, Genette (1987) refere o seguinte:

La couverture peut enfin comporter des rabats, ou volets, restes atrophiés d'un ancien rempliage, qui peuvent aujourd'hui héberger quelques-unes des indications déjà recensées, ou leur rappel, et particulièrement le prière d'insérer, le manifeste de collection, les listes d'oeuvres du même auteur ou de la collection. Ici encore, un rabat muet, comme tout acte de gaspillage, est une marque de prestige.

Genette (1987:30)

As badanas caracterizar-se-ão por alguma variedade textual, podendo integrar unidades como por exemplo, parafraseando Genette, a lista de obras do autor / colecção; além desta, nas edições portuguesas actuais, as notas biográficas assumem uma posição de centralidade, como o demonstram os planos de texto (**Quadro 7; Anexos E.1.–E.9.** – pp.83-91).

Quadro 7 – Marcadores composicionais

Planos de texto das badanas

<i>Corpus</i>	Badana contígua à capa	Badana contígua à contracapa	Anexo
<i>MV</i>	Imagem (fundo) > Sinopse	Imagem (fundo) > Fotografia da autora > Fotografia > Nota biográfica	E.1.
<i>PL</i>	Título > Autor > Nota biográfica > Comentário > Colecção	Título > Autor > Lista de obras publicadas > Colecção	E.2.
<i>A</i>	Autor > Nota biográfica	Imagem (fundo)	E.3.
<i>D</i>	Imagem (fundo) > Fotografia da autora > Nota biográfica > Ficha técnica	Imagem (fundo) > Citação (2)	E.4.
<i>IB</i>	Nota biográfica > Citações (4) > Comentário > Editora	Lista de obras publicadas > Colecção > Editora	E.5.
<i>PT</i>		Fotografia da autora > Nota biográfica	E.6.
<i>CT</i>	Nota biográfica/Comentário	Colecção > Lista de obras publicadas	E.7.
<i>GC</i>	Nota biográfica /Comentário	Comentário > Lista de obras publicadas	E.8.
<i>OI</i>	Fotografia da autora > Fotografia > Nota biográfica > Ficha técnica	Colecção > Lista de obras publicadas	E.9.

Estabelecendo uma fronteira entre o mundo ficcional e o mundo real, as badanas assumem duas funções: uma representacional, tradicionalmente atribuída à contracapa (cf. nota

biográfica e fotografia do autor do romance; citações acerca da obra e/ou do autor), e outra publicitária, uma vez que constituem um espaço privilegiado de divulgação publicitária editorial, através da lista de obras publicadas. Consequentemente, o plano de texto da badana contígua à capa tende a ser composto por elementos concernentes ao autor (fotografia, nota biográfica); o da badana contígua à contracapa, por uma enumeração de obras publicadas na mesma colecção ou do mesmo autor. Não pode deixar de ser referida uma excepção à regra: o caso de o plano de texto da badana contígua à capa de *MV* ser composto exclusivamente pela sinopse.

Algumas capas são ainda constituídas por um último elemento paratextual: a **CINTA REMOVÍVEL**. Considera Genette que

la couverture n'est pas toujours, en fait – et, selon l'évolution actuelle de la présentation éditoriale, elle est de moins en moins souvent –, la première manifestation du livre qui soi offerte à la perception du lecteur, puisque l'usage se répand de la couvrir elle-même, totalement ou partiellement, d'un nouveau support paratextuel qui est la *jaquette* (ou *l'ense*) ou la *bande* – généralement exclusives l'un de l'autre.

Genette, 1987:30

A cinta removível (e a sobrecapa, inexistente nos textos empíricos analisados), sofreu uma evolução quanto à sua função: se inicialmente protegia o livro (note-se que a cinta removível era fechada, o que impossibilitava o folhear do livro na livraria, contribuindo para a sua conservação), actualmente publicita-o, através de curtos comentários e da referência à editora (cf. **Quadro 8; Anexos F.1.-F.2.** – p.92).

Quadro 8 – Marcadores composicionais
Planos de texto das cintas removíveis

<i>Corpus</i>	Plano de texto da cinta removível	Anexo
<i>PL</i>	Face anterior: Comentário Face posterior: Editora	F.1.
<i>OI</i>	Face anterior: Comentário	F.2.

Ocupando cerca de um terço da altura total do livro, este elemento paratextual funciona como uma das estratégias de destaque com grande visibilidade, o que se deve à cor do suporte (contrastante em relação à cor dominante da capa) e ao facto de se sobrepor ao próprio livro. Segundo Genette (1987:31), entre os signos que a constituem, essencialmente verbais (apesar de haver faixas que recorrem à ilustração ou à fotografia do autor), podem constar o nome do autor, uma menção do seu valor literário ou ainda uma fórmula autoral. O plano de texto poderá revelar-se, assim, bastante variável.

Sintetizando

Do concernente aos planos de texto se conclui que a capa e os seus anexos apresentam aspectos composicionais comuns que contribuem para a descrição do género editorial *capa*. De facto, apesar de as linhas e políticas editoriais e da inexistência de legislação nacional conduzirem à individualização composicional da capa e dos seus anexos, constata-se a ocorrência de regularidades ao nível dos planos de texto (como diria Adam ao referir-se aos planos fixos (2002:433), “le texte entre (...) partiellement dans le plan prévu”), planos esses que, funcionando como mecanismos de realização textual, assumem, neste caso, a função de marcadores composicionais de género.

2.2. Unidades composicionais

Como ficou demonstrado, são várias as unidades composicionais passíveis de constituírem os planos de texto da capa e dos seus anexos. Um plano de texto não se define, no entanto, apenas pela (ocorrência e) disposição de determinadas unidades; a natureza das mesmas, as suas estruturas morfossintáticas, também participam na estruturação do plano.

Díspares quanto à natureza (verbal, icónica ou mista), à extensão ou à complexidade estrutural, e aparentemente autónomas, tais unidades traçam a coesão do texto *capa* sob duas perspectivas, uma interna (referente ao bloco textual enquanto unidades autónomas e relativamente independentes), outra externa, relacionada com a articulação entre os vários blocos textuais, concernentes à organização do plano de texto geral. Aos dois níveis serão encontrados mecanismos de realização textual com a função de marcadores genéricos.

Neste momento, importa analisar, ao nível interno, algumas das unidades composicionais que integram os textos empíricos da capa e dos seus anexos. Seleccionamos, para o efeito, a sinopse, o comentário e a nota biográfica.²²

²² Dadas as limitações de espaço e de tempo, não é possível analisar, em termos estruturais, todas as unidades que compõem os planos de texto. No entanto não pode deixar de ser referida a estrutura de três das unidades preteridas: o título, a colecção e a citação. O **título** é estruturado a partir de um núcleo nominal (*A Ameaça*, *Ossos Intactos*, *Sangue na Piscina*, *Paraíso das Trevas*, *A Promessa do Livreiro*, *O Gabinete de Curiosidades*, *O Interior do Bosque*, *O Cadáver Tatuado*, *Fraude em Oxford*, *Mistério em Chinatown*) ou, com menos frequência, de um núcleo adjectival (*Desaparecidos*) ou preposicional (*À Procura da Fortuna*). A **colecção** é constituída por um logótipo e, em termos textuais, por um grupo nominal ou adjectival, detectável pela noção de colectividade e/ou do género literário – *OBRAS DE Agatha Christie* (SP), *Os Grandes Mestres da Literatura Policial* (PF), *Colecção Paradox / Mistério*, *Crime e Ciência Forense* (OI), *Ficções Policial* (MC), *Ficção* (IB), *Nocturnos* (CT). As **citações**, de pequena extensão, pode ocorrer sob dois formatos: destacadas do corpo de texto, delimitadas por aspas e grafadas em itálico (*D*, *IB*, *FO*, *GC*), ou – com menos frequência – incluídas no corpo de texto, delimitadas por aspas e introduzidas por um verbo *dicendi* (PF); normalmente, estão associadas a outro bloco textual (autor, sinopse, nota biográfica), gráfica e tematicamente.

Sinopse

Sendo um dos elementos constitutivos mais prototípicos da contracapa, as sinopses dão a conhecer a síntese/o resumo da narrativa a que se referem.²³ Marcadas por uma estrutura tendencialmente narrativa, actualizam um raciocínio causal-cronológico, relatando acontecimentos que se sucedem de forma linear. Esporadicamente, recorrem a analepses, retrocedendo no tempo (com o objectivo de recuperar acontecimentos passados a que só se tem acesso depois de já terem ocorrido).

Nos textos analisados, as sinopses apropriam-se de algumas das propriedades formais do género policial (aspecto desenvolvido no ponto 1.1. deste capítulo), que se coadunam com a sequência narrativa proposta por Adam (1992): há um narrador que conta uma história, a acção (sucessão de acontecimentos que conduzem a um fim), na qual intervêm personagens que se movimentam num determinado espaço e tempo (**Quadro 9** – pp. 33-34).

Peculiar nas sinopses analisadas é o facto de a representação de eventos, temporalmente co-relacionados, configurar não o desenvolvimento da acção global mas apenas o seu início. O narrador gera, assim, uma situação de tensão, dando a conhecer ao leitor as primeiras fases características do texto narrativo: situação inicial (cf. pretérito imperfeito; adverbiais de espaço e tempo), complicação e, esporadicamente, (re)acção (cf. presente narrativo/histórico); omite estrategicamente a maioria das acções/ peripécias e o desfecho/situação final, com o intuito de criar uma situação de suspense. A situação inicial é ainda identificável pela ocorrência de localizadores adverbiais, cuja função é o estabelecimento das coordenadas espaciotemporais da acção. Há ainda que referir que a conexão estabelecida na transição entre a situação inicial > complicação e complicação > (re)acção é assegurada por mecanismos semiográficos (mudança de período ou parágrafo) e por articuladores textuais, onde prevalecem conectores temporais (*quando, então*), aditivos (*e*) e, sobretudo, contrastivos (*mas, no entanto*) – de facto, a complicação é introduzida, em quase todos as sinopses, pela conjunção adversativa *mas*. Assim sendo, aspectos morfossintácticos como os tempos verbais, os adverbiais de lugar e tempo e os conectores aditivos, contrastivos e temporais funcionam como marcadores de género já que se trata de mecanismos de realização textual que contribuem para delimitar as fases da narrativa (situação inicial, complicação, reacção) que estruturam os planos de texto das sinopses.

²³ Há dois casos, no corpus, em que a sinopse não é um elemento integrado no plano de texto da contracapa. Um deles é *MV*, em que este elemento composicional foi deslocado para a badana contígua à capa; o outro é *PF* – neste caso a “ausência” de uma sinopse justificar-se-á, talvez, pelo facto de a *Coleção Vampiro* ser suficientemente reconhecida no mercado. Nos dois casos, o comentário que integra a contracapa faz referência a um elemento narrativo fundamental da sinopse – a personagem.

Quadro 9 – Aspectos composicionais das sinopses

Corpus	Situação inicial				Complicação	(Re)acção (ões)
	Circunstância temporal	Circunstância espacial	Agente(s)	Situação		
MV	[PRESENTE] - Após quatro aviões comerciais terem explodido - é chamado	- em espaço aéreo internacional	- o comandante reformado das Forças Especiais Israelitas, Julian Granot	- Julian Granot (...) é chamado à investigação	- Através de uma investigação (...) descobrem planos de um cenário (...) uma bomba nuclear	- Entretanto , Marie descobre uma surpreendente relação pessoal
SP	[PRESENTE] - Ao chegar	- magnífica propriedade de Lucy Angkatell	- Poirot - convidados	- Poirot depara-se... convenientemente chocados.	- Mas o que tinge... de Hercule Poirot.	
PL	[PRESENTE] - toma conhecimento		- Josephine Gallant - Investigador Cliff Janeway	- Uma velha senhora... toma conhecimento... século XIX.	- ... mas a proveniência do livro ... autografada.	- Dias depois... e uma bela advogada. - Durante a investigação... espão?
A	[PRESENTE] - desaparece - em plena época de Natal	- Norte da Escócia - instalações da Oxenford Medical	- Toni Gallo - Stanley Oxenford - polícia	- Um poderoso agente antiviral desaparece...	- Tem então início uma vertiginosa corrida contra o tempo... piores receios.	
D	[PASSADO – ANTECEDENTES] - Era um anoitecer de Verão de 1984 [PRESENTE] - Vinte anos mais tarde	- No pequeno subúrbio da cidade de Dublin	[PASSADO] - Mães, filhos - Polícia, criança [PRESENTE] - detective Rob Ryan (rapaz encontrado no bosque) - detective Cassie Madox	- ...as mães chamavam os filhos para dentro [PRESENTE] - Rob Ryan, é detective... passado em segredo.	- Mas (...) três crianças não regressaram ... últimas horas. [PRESENTE] - Mas , quando uma rapariguinha de doze anos... ainda por resolver.	
IB	[PRESENTE] - investiga	- Bosque de contornos malignos	- detective Ricardo Cupido	- O detective Ricardo Cupido investiga dois assassinios de mulheres		
MC	[PRESENTE] - morre	- em São Francisco	- Samuel	- Um presumível milionário morre atropelado - Samuel resolve investigar a morte		

Quadro 9 – Aspectos composicionais das sinopses (conclusão)

Corpus	Situação inicial				Complicação	(Re)acção (ões)
	Circunstância temporal	Circunstância espacial	Agente(s)	Situação		
PT	[PRESENTE] - <i>é, cabe</i>	- <i>New Eden, no estado norte-americano de Montana</i>	- <i>Marilee Jennings</i> - <i>Há quem...</i> (indeterminado)	- <i>Cabe então... decifrar o enigma da morte ... amiga.</i>	- Mas <i>há quem...Paraíso das Trevas.</i>	- E , <i>à medida que Marilee escava... ficar viva.</i>
CT	[PRESENTE] - <i>Quando uma tempestade de Verão coloca</i> [PASSADO – ANTECEDENTES] - <i>Durante séculos... escondida.</i>	- <i>Monte no Lake District</i>	- <i>perita universitária Jane Gresham...</i>	- <i>Quando uma tempestade de Verão... ser lembradas.</i> - <i>Jane Gresham... quer saber... existiu.</i>	- Mas <i>à medida que Jane... perigo</i>	
GC	[PRESENTE] - <i>é feita</i>	- <i>Num velho túnel debaixo da cidade de Nova Iorque</i>	- <i>agente Aloysius Pendergast</i>	- <i>é feita uma descoberta... serial killer desconhecido.</i>	- Quando <i>a notícia aparece no jornal... maneira idêntica.</i> - <i>Mais um caso...uma vez mais.</i>	
FO	[PRESENTE] - <i>está a fazer</i>	- <i>Bartlemas College, Universidade de Oxford</i>	- <i>romancista Kate Ivory</i> - <i>colegas</i>	- <i>Cristopher Townsend ... Torre de Grace.</i>	- <i>A sua morte trágica conduziu, no entanto, a uma oferta... congresso académico.</i>	- <i>Kate está a fazer... GATO”?</i> - <i>Quando também... que não devia.</i> - <i>E talvez, ao prosseguir... terrível perigo.</i>
OI	[PRESENTE] - <i>vê-se</i>	- <i>Carolina do Sul - cemitério de índios na costa de Charleston</i>	- <i>Dr.ª Temperance Brennan</i> - <i>Agente de Investigação Médica Emma Rousseau</i>	- <i>Chamada... na costa de Charleston.</i>	- Mas quando <i>tropeça num esqueleto recente... investigação.</i> - <i>Quando Ema lhe revela... nunca.</i>	- <i>A contagem de cadáveres ... nos ossos.</i> - <i>Temperance segue as pistas ... lendas locais?</i>

Comentário

Consistindo em notas, observações e/ou esclarecimentos sobre um texto, o comentário actualiza preferencialmente sequências argumentativas. A um nível geral, os comentários são actualizados, quanto à morfossintaxe, pelos seguintes marcadores composicionais: frases nominais e/ou frases verbais (coordenadas ou subordinadas); frases de tipo declarativo ou, esporadicamente, exclamativo; frases activas e passivas; construções predicativas; adjectivo, substantivo e advérbio de modo como classes de palavras predominantes; presente do indicativo com valor genérico; estruturas paralelísticas, baseadas na enumeração de nomes.

Nos textos analisados, os comentários surgem incluídos em dois contextos distintos: nas capas e cintas removíveis (**Quadro 10**) e nas contracapas e badanas (**Quadro 11** – p.36); a cada contexto correspondem características composicionais específicas.

**Quadro 10 – Marcadores composicionais
dos comentários nas capas e cintas removíveis**

Localização	Corpus	Marcadores composicionais
CAPA	A	- Frases: nominais - Tipo de frase: declarativo
	CT	- Frases: simples - Tipo de frase: declarativo e exclamativo
	D	- Frase: simples - Tipo de frase: declarativo (marcada pela suspensão)
CINTA REMOVÍVEL	PL	- Frases: nominais (com marcas de enumeração) - Estrutura paralelística - Tipo de frase: declarativo (ausência de pontuação em final de frase)
	OI	- Frase: nominal (estrutura elíptica, com a função de modificador do nome) - Tipo de frase: declarativo (ausência de pontuação em final de frase)

Na capa e na cinta removível, os comentários são marcados composicionalmente por segmentos redaccionais curtos, sintéticos e simples (preferencialmente nominais), de tipo declarativo, expresso através de ponto final (na capa) ou da ausência de pontuação em final de frase (cinta removível). Trata-se de unidades composicionais independentes e autónomas, ainda que possam ser articulados com outros blocos, dada a sua proximidade temática e geográfica.

Na contracapa e nas badanas, os comentários não são estruturas autónomas, mas, pelo contrário, ocorrem articulados/dependentes da sinopse e/ou da nota biográfica, sendo que, por vezes, a segmentação dos dois blocos é feita por meio de processos gráficos (novo parágrafo, linha de intervalo). A nível morfossintáctico, estes comentários caracterizam-se por uma maior extensão e por estruturas mais complexas, onde se incluem as orações subordinadas,

determinados constituintes acessórios (como o modificador e os adverbiais) e a voz passiva (que actualiza o tempo presente, com valor genérico); não deixam de estar presentes as frases declarativas e as estruturas predicativas.

**Quadro 11 – Marcadores composicionais
dos comentários das contracapas e das badanas**

Loc.	Corpus	Articulação com outras unidades composicionais	Marcadores composicionais
CONTRACAPA	MV		<ul style="list-style-type: none"> - Frases: complexas (predomínio da coordenação), declarativas - Classes de palavras predominantes: adjectivo, substantivo - Tempo verbal: presente
	PF	Nota biográfica (sem mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: complexas (predomínio da subordinação), declarativas - Ocorrência de construção predicativa - Ocorrência de frases passivas - Classes de palavras predominantes: adjectivo, substantivo - Tempo verbal: presente
	SP	Sinopse (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: verbais complexas (predomínio da subordinação), declarativas - Predomínio de frases passivas - Tempo verbal: pretérito perfeito
	PL	- Sinopse (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frase: nominal, declarativa
	A	Sinopse (sem mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: verbais complexas (subordinação), declarativas - Classes de palavras predominantes: adjectivo, substantivo (enumeração), advérbio - Tempo verbal: presente
	MC	Sinopse (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexa (subordinação), declarativas - Classes de palavras predominantes: adjectivo, substantivo (enumeração), advérbio - Tempo verbal: presente
	CT	Sinopse (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frase: complexa (subordinação), declarativa - Ocorrência de frase passiva - Ocorrência de construção predicativa - Classes de palavras predominantes: substantivo, adjectivo - Tempo verbal: presente
	OI	Sinopse (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexa (subordinação), declarativas - Ocorrência de construção predicativa - Classes de palavras: substantivo, adjectivo - Tempo verbal: presente
BADANAS	PL	Nota biográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Frase: complexa (subordinação), declarativa - Classes de palavras predominantes: substantivo, adjectivo - Estrutura paralelística - Tempo verbal: presente
	CT	Nota biográfica (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Frase: simples, declarativa - Tipo de frase: declarativo - Classes de palavras predominantes: substantivo, adjectivo - Tempo verbal: presente (linguagem perifrástica - aspecto durativo)
	GC	<ul style="list-style-type: none"> - Nota biográfica (sem mecanismos gráficos de segmentação) - Lista de obras publicadas (com mecanismos gráficos de segmentação) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: nominal e verbal simples, declarativa - Classes de palavras predominantes: substantivo, adjectivo - Estrutura paralelística - Tempo verbal: presente

Nota biográfica

Constituindo “a representação, muitas vezes em forma de relato da vida de uma determinada personalidade, no desenrolar da sua existência, no seu crescimento e maturação, nos eventos que lhe deram peculiaridade (...)” (Reis [1987] 1998:48), a biografia é um elemento composicional recorrente no género *capa*, sob a forma de nota biográfica. Longe de se tratar de uma biografia analítica, de tipo ensaístico, a nota biográfica, presente na contracapa ou numa das badanas, actualiza a biografia de tipo narrativo, já que se centra em determinados factos da história da vida do autor, “recorrendo de forma mais ou menos acentuada a estratégias de índole narrativa”: o respeito pela temporalidade, a construção em termos de revelação, patenteando e seleccionando diferentes etapas do desenvolvimento da vida do autor (crescimento e maturação; eventos que lhe deram peculiaridade).

No *corpus* analisado, a nota biográfica surge, em geral, na badana contígua à capa sob dois formatos: articulada com a sinopse e com o comentário do livro ou, tendencialmente, como elemento textual autónomo (**Quadro 12** – pp.38-39); normalmente, é acompanhada pela fotografia do autor.

A nível morfosintáctico, os marcadores composicionais mais comuns das notas biográficas são as frases complexas, em que predomina a coordenação (ligadas pela conjunção coordenativa “e” com valor de temporalidade); as frases de tipo declarativo; as frases passivas, o predomínio de adverbiais de lugar e tempo; construções predicativas; o verbo e substantivo como classes de palavras predominantes; o pretérito perfeito do indicativo (quando se foca o percurso da vida do autor) e o presente do indicativo (quando se incide na situação actual do autor) como tempos verbais predominantes.

Apesar de ser considerada um género textual autónomo, neste contexto a nota biográfica reveste-se de uma especificidade que se coaduna com a sua inserção no género *capa de romances policiais*. Tal especificidade deve-se a aspectos temáticos e estilísticos. Em relação ao primeiro aspecto, a atitude selectiva de etapas da vida do autor por parte do sujeito enunciativo está directamente relacionada com a temática dos policiais (o objectivo será dar verosimilhança e credibilidade à obra); o segundo aspecto será desenvolvido no ponto 2.3. deste capítulo.

Quadro 12 – Marcadores composicionais das notas biográficas

<i>Corpus</i>	Articulação com outras unidades composicionais	Estratégias narrativas	Marcadores composicionais
<i>MV</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora (salientando a qualidade, a popularidade e a produtividade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexa (“e” com valor de temporalidade), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Tempos verbais: presente e pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: nome, adjectivo, verbo
<i>PF</i>	Comentário (sem mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida do autor (salientando a qualidade, a popularidade e a produtividade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: complexas, declarativas - Adverbiais de tempo - Tipo de frase: declarativo - Tempo verbal: pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: substantivo, adjectivo, verbo
<i>PL</i>	Comentário (com mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade (momento presente) - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida do autor (salientando a relação biografia/tema da obra e a qualidade autoral) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexas, declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de frases passivas - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: pretérito perfeito, presente - Classes de palavras predominantes: nome, adjectivo, verbo
<i>A</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade (momento presente), reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida do autor (salientando a qualidade e popularidade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frase: complexa (subordinação), declarativa - Existência de predicado nominal - Tempos verbais: pretérito perfeito, presente - Classe de palavras predominante: substantivo
<i>D</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexa (“e” com valor de temporalidade), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: presente e pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: substantivo, verbo
<i>IB</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida do autor (salientando a popularidade, a qualidade e a produtividade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: verbais, predominantemente simples, declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: presente e pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: substantivo, verbo, adjectivo
<i>MC</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade (momento presente), reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida do autor (salientando a relação biografia/tema da obra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexa (“e” com valor de temporalidade), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Tempos verbais: pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: verbo e substantivo
<i>PT</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora (salientando a popularidade, a qualidade e a produtividade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexas com destaque para a coordenação (“e” com valor de temporalidade) e para a subordinação temporal, declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de frases passivas - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: pretérito perfeito, presente - Classes de palavras: nome, verbo, adjectivo

Quadro 12 – Marcadores composicionais das notas biográficas (conclusão)

<i>Corpus</i>	Articulação com outras unidades composicionais	Estratégias narrativas	Marcadores composicionais
<i>CT</i>	Comentário (sem mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade, reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida dos autores (salientando a qualidade e a popularidade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexas (“e” com valor de temporalidade), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de frases passivas - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: nome, verbo, adjectivo
<i>GC</i>	Comentário (sem mecanismos gráficos de segmentação)	<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade, reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora (salientando a relação biografia/tema da obra e a qualidade, a produtividade e a popularidade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: simples e complexas, declarativas - Adverbiais de lugar - Predomínio de construções predicativas - Tempos verbais: pretérito perfeito, presente - Classes de palavras predominantes: nome, adjectivo, verbo
<i>FO</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade, reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora (salientando a relação biografia/tema da obra e a qualidade autoral) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: verbais complexas (“e” com valor de temporalidade), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Tipo de frase: declarativo - Tempos verbais: pretérito perfeito - Classes de palavras predominantes: nome, verbo
<i>OI</i>		<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela temporalidade, reelaborada pelo discurso - Atitude selectiva na selecção de etapas da vida da autora (salientando a relação biografia/tema da obra e a popularidade autorais) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases: complexas (com destaque para a coordenação), declarativas - Adverbiais de lugar e tempo - Ocorrência de frases passivas - Ocorrência de construções predicativas - Tempos verbais: pretérito perfeito, presente - Classes de palavras predominantes: nome, verbo

2.3. Articulação entre planos de texto e unidades composicionais

Analizada a estrutura interna de algumas das unidades composicionais que integram os planos de texto da capa e dos seus anexos, é chegado o momento de proceder ao levantamento dos mecanismos de realização textual que dão conta da articulação entre os vários blocos textuais.

Funcionando como marcadores de género, são dois os mecanismos passíveis de estabelecer a coesão textual das capas (consideradas como um todo): a coesão gráfica e tipográfica e a coesão linguística.

2.3.1. Coesão gráfica e tipográfica

É sabido que a noção de “*design* gráfico” foi substituída pela de “design de comunicação”. A alteração terminológica é, em si mesma, reveladora, na medida em que aponta para a influência exercida pelo contexto (condições de produção e de recepção-interpretação).

Em termos comunicacionais, o grafismo que acompanha e “formata” um texto é determinante, a nível argumentativo (aspecto desenvolvido no capítulo V), e composicional, já que permite identificar e segmentar blocos textuais.

Kress & Leeuwen ([1996] 2001:2) defendem mesmo que “visual structures realize meanings as linguistic structures also, and thereby point to different interpretations of experience and different forms of social interaction.” Com efeito, a manutenção de um estilo gráfico e tipográfico contribui para o estabelecimento de coesão das unidades composicionais que integram um plano de texto; por outro lado, a alteração do grafismo e de um estilo tipográfico apontam para a “entrada” num novo bloco textual.

Repare-se nos marcadores gráficos e tipográficos que orientam a coesão textual da capa:

Quadro 13 – Marcadores disposicionais ou materiais

Marcadores tipográficos		Marcadores gráficos
Letra	Texto	
Tipo Tamanho Cor Destaque (normal, negito, itálico, alto-relevo, com contorno) Maiúsculas / minúsculas / maiúsculas pequenas	Mudança de parágrafo Direcção do texto Entrelinhamento Alinhamento Colunas de texto	Cor de fundo Linha Caixa de texto com preenchimento de fundo

2.3.2. Coesão linguística

Qualquer texto coeso é marcado por mecanismos linguísticos de sequencialização que instituem continuidade semântica entre diferentes elementos da superfície textual (cf., a nível lexical, as cadeias de referência, as reiteraões e as substituições lexicais, os conectores interfrásicos e a ordenação correlativa dos tempos verbais).

Para a análise do *corpus* em questão, é necessário ter em conta que o facto de a capa (e seus anexos) ser estruturada a partir de planos de texto relativamente fixos, como ficou demonstrado nas análises textuais, contribui para o estabelecimento da coesão interna entre os

vários elementos que, ao contrário do que acontece com outros géneros textuais, não são lineares em termos de desenvolvimento e de progressão temática.

Com efeito, apesar de não existir uma articulação linguística explícita entre planos de texto e unidades composicionais, a conexão é estabelecida a nível intra e extralinguístico, estando relacionada com o saber compartilhado dos leitores relativo às convenções do género. A coerência lógico-conceptual e pragmático-funcional é assegurada por inferências e implicações convencionais relativas à competência de leitura, facto que poderá estar relacionado com a associação imediata entre o género (*capa*) e o suporte (livro) e entre o género peritextual (*capa de romance policial*) e o género textual a que se refere (*romance policial*).

Relativamente aos seus anexos, a capa funciona como antecedente (os elementos da capa estabelecem ligações com os elementos da contracapa, das badanas, da lombada e da cinta removível, assumindo a função de antecedentes anafóricos); funcionando como marcadores iterativos, elementos como o título, a obra, o autor, a editora e, a nível icónico, a imagem da capa, estão disseminados pelos anexos da capa. O texto é coeso, não porque os diversos elementos que o compõem se liguem linguística e explicitamente entre si através de conectores lógicos, mas porque se retomam antecedentes através de cadeias de referência, reiteraões e substituições lexicais, retoma essa que se verifica, sobretudo, a nível intertextual.

Embora, como acabou de ser dito, a coesão possa ser estabelecida, com eficácia, a nível intertextual, repare-se, no entanto, na lombada de *SP*, em que o logótipo inicial (composto, exclusivamente, por elementos não linguísticos) não encontra o seu referente na capa. De facto, ele só poderá ser interpretado com o auxílio da informação presente numa das últimas páginas do livro, local onde é dada a indicação de que os romances e contos policiais da colecção Agatha Christie estão divididos em três séries (*Poirot*, *Miss Marple*, *Outros*), sendo apresentado o logótipo de cada uma delas. Ainda que funcione em termos anafóricos, o logótipo (apesar de indissociável da figura de Poirot – “cabeça oval e bigodinho invulgar”- Christie, 2007, p.3 da capa) dificilmente será interpretado de forma eficaz por um leitor que não conheça a colecção; com efeito, não é previsível, em termos composicionais, que a chave de leitura de um pormenor da lombada esteja no interior do livro.

Refira-se ainda um segundo caso em que os mecanismos inferenciais não são suficientes para manter a coesão discursiva intertextual. É o caso do nome da colecção em que está inserido o policial *GC*: por não ser óbvia a inferência do género literário a partir da designação *Vício da Leitura*, é dada, na badana da contracapa, através de um comentário, uma explicação genérica, explicação essa que se assume como mecanismo de coesão.

3. Componente estilística

3.1. Estilo de grupo

No universo editorial a noção de estilo de grupo é fundamental. Com efeito, nos textos das capas analisadas há aspectos comuns susceptíveis de denunciarem um estilo “editorial”. Tais aspectos actualizam estratégias que, para além de estimularem a noção do policial como “*romance-jogo*”, criam expectativas de uma leitura sedutora e empolgante, recorrendo a mecanismos de responsabilidade enunciativa do discurso baseadas na marcação de modalidades apreciativas axiológicas. Entre estas estratégias encontram-se fraseologias, recursos linguístico-expressivos e técnicas narrativas.

As **fraseologias** estão relacionadas com aquilo que o leitor quer encontrar quando lê uma *capa*. Repare-se em como as seguintes expressões vão ao encontro das expectativas dos leitores, baseando-se em lugares-comuns e estereótipos da noção de *romance policial*:

- “*Traições, violência, heroísmo e paixão num thriller absolutamente brilhante.*” (A);
- “*uma atmosfera misteriosa e envolvente*” (MC);
- “*empolgando-nos até um final emocionante*” (OI);
- “*Um enredo fascinante*” (PL);
- “*com uma atmosfera de cortar a respiração*” (CT)...

Os **recursos linguístico-expressivos** também contribuem para a construção de uma atmosfera de sedução no texto. Veja-se, a este nível, o uso dado a figuras de retórica como a metáfora, a antítese ou a enumeração (geralmente empregues ao serviço do jogo de palavras), ou ainda à pontuação expressiva (reticências, frases interrogativas). Destaca-se, sobretudo, nos textos analisados, o recurso a duas classes de palavras, pela sua função axiológica: o adjetivo e o advérbio de modo.

No que concerne às **técnicas narrativas** (actualizadas nas sinopses), assume interesse estilístico o tratamento que é dado à categoria do narrador. Trata-se do narrador de tipo heterodiegético, que não participa na acção como personagem e que se limita a narrá-la, recorrendo sobretudo ao discurso indirecto (cf. uso da terceira pessoa). Contudo, o discurso mostra que a subjectividade narrativa é afectada pela focalização interna, sendo que este adopta, tendencialmente, o ponto de vista do detective, visível na presença de marcas linguísticas que atestam a modalidade apreciativa (cf. juízos valorativos sobre enunciados assertivos). De facto,

embora pudesse assumir um estatuto de narrador onisciente (revelando um conhecimento ilimitado e absoluto da acção e fornecendo todas as relações lógicas ao nível diegético para que a história se revestisse de uma coerência intrínseca), o sujeito de enunciação prefere perspectivar os acontecimentos sob o ponto de vista do protagonista que vive a história. Esta restrição da transmissão de conhecimentos permite que os leitores vão tendo acesso à informação gradualmente – os avanços na investigação são narrados à medida que o detective reflecte e reconstrói o enigma inicial, para que os leitores possam fazer o mesmo. Com o intuito de adensar a expectativa e o suspense, a focalização interna é actualizada essencialmente por dois processos: a pontuação e a selecção vocabular. Quanto à pontuação, destacam-se as suspensões frásicas e os contextos interrogativos, actualizados sob a forma de perguntas retóricas (elemento que, para além de transmitir vivacidade e ênfase ao discurso, proporciona a exercitação do raciocínio hipotético-dedutivo por parte do leitor); quanto à selecção vocabular, regista-se a ocorrência de verbos cognitivos, volitivos e sensitivos, de adjectivos e de advérbios axiológicos, que sugerem o conhecimento limitado, a percepção do mundo e o(s) desejo(s) da personagem sobre a qual recai a focalização do narrador.

Outra estratégia narrativa utilizada é o recurso ao presente histórico, que presentifica a acção, transportando o leitor para o tempo da narrativa, e promove uma aproximação ao leitor, dando-lhe um papel activo na leitura, colocando-o na “pele” do protagonista.

Dado que a sinopse visa evidenciar os (primeiros) momentos da acção dos romances policiais, é natural que este tipo de textos sintetize as (primeiras) unidades-charneiras da narrativa, que “representam as acções que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão numa ou noutra direcção” (Reis [1987] 1998:85-186); consequentemente, predominam os verbos de acção. Por outro lado, uma vez que se pretende valorizar os momentos de avanço na acção, a inclusão de sequências descritivas no texto é limitada a rápidas caracterizações de locais e personagens. Todavia a descrição, ainda que breve, é fundamental, quer pelo efeito estético e pelas possibilidades de modalização que proporciona, quer pela verosimilhança dada à narração da acção, motivada pela predicação de atributos que configuram determinado objecto. Tal predicação é suportada essencialmente pela nominalização e, sobretudo, pela adjectivação expressiva, a que se juntam os advérbios de modo. Recorde-se que as descrições são feitas, tendencialmente, de acordo com o olhar do protagonista, o que justifica a presença de adjectivos e advérbios com valor apreciativo. Para tecer comentários de carácter valorativo, a voz do narrador une-se e confunde-se com o pensamento da personagem.

Embora o “estilo de grupo” esteja presente em todas as unidades textuais, são analisados a este nível apenas os aspectos mais evidentes nos textos empíricos que constituem sinopses / comentários, por serem neles mais recorrentes os processos de modalização discursiva (Quadro 14).

Quadro 14 – Marcadores estilísticos na sinopse / comentário

Corpus	Recursos linguístico-expressivos (sinopse/comentário)		Técnicas narrativas (sinopse)	
	Figuras de retórica	Classes e ordem de palavras	Marcas da focalização interna do narrador	Tempos da narração
MV	Metáfora (<i>um cenário que tem feito tremer os peitos</i>)	Adjectivação anteposta (<i>intrépida jornalista, rebelde agente</i>) e posposta (<i>ataque mais diabólico</i>) Advérbio de modo (<i>bomba nuclear transportada clandestinamente</i>)	Focalização interna (Julian e Marie): Adjectivo axiológico (<i>intrépida jornalista; horrível descoberta</i>) Determinante possessivo (<i>a sua equipa pouco ortodoxa; a sua vida</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>é chamado, faz, vai</i>)
SP		Adjectivação anteposta (<i>magnífica propriedade, elaborada cena, tímida mulher, agradável fim-de-semana, (n)um dos mais desconcertantes casos</i> – cf. grau superlativo relativo de superioridade) Advérbio de modo (<i>parecem convenientemente chocados</i>)	Focalização interna (Poirot): Determinante possessivo (<i>seu divertimento</i>) Advérbio e adjectivo axiológicos (<i>tímida mulher; convenientemente chocados</i>) Verbo com valor epistémico de dúvida (<i>parece uma cena</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>depara-se, parece, encontra-se, parece</i>)
PL	Perguntas retóricas (<i>por que razão... um espião?</i>) Enumeração paralelística (<i>mundo dos livros, [...] arte de escrever</i>)	Adjectivação posposta (<i>enredo fascinante</i>), anteposta (<i>valiosas edições</i>) e dupla (<i>obras antigas, raras</i>)	Focalização interna (Cliff Janeway): Verbo cognitivo (<i>toma conhecimento</i>) Verbo com valor epistémico de dúvida (<i>Outras três pessoas parecem estar ligadas</i>) Adjectivo axiológico (<i>bela advogada</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>toma, é, pertence, parecem...</i>)
A	Perguntas retóricas (<i>Quem o poderá ter roubado? E com que obscuras intenções?</i>)	Advérbio de modo (<i>está profundamente consciente</i>) Adjectivação anteposta (<i>terrível ameaça</i>) e posposta (<i>valor incalculável</i>)	Focalização interna (Toni Gallo): Determinante possessivo (<i>os seus piores receios</i>) Locução com valor cognitivo / advérbio axiológico (<i>está profundamente consciente</i>) Adjectivo axiológico (<i>valor incalculável</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>somos fustigados, desaparece, está a desenvolver...</i>)
D	Metáfora (<i>guiado apenas por fragmentos de memórias há muito enterradas</i>) Jogo de palavras baseado numa comparação e numa antítese (<i>tanto o mistério do caso presente como o seu próprio passado sombrio</i>)	Advérbio de modo (<i>caso aterroradoramente semelhante</i>) Adjectivação anteposta (<i>suave entardecer</i>) e posposta (<i>criança aterrorizada</i>)	Focalização interna (Rob Ryan): Advérbio axiológico (<i>caso aterroradoramente semelhante</i>) Adjectivo axiológico (<i>melhor amiga</i>) Determinante possessivo (<i>sua parceira</i>)	Pretérito perfeito / imperfeito (antecedentes: <i>Era, regressaram, chegaram</i>) Presente narrativo / histórico (<i>é, mantém, é encontrada, vêem-se, há, tem</i>)

Quadro 14 – Marcadores estilísticos na sinopse/ comentário (conclusão)

Corpus	Recursos linguístico-expressivos (sinopse/comentário)		Técnicas narrativas (sinopse)	
	Figuras de retórica	Classes e ordem de palavras	Marcas da focalização interna do narrador	Tempos da narração
IB	Jogo de palavras baseado na metáfora e numa relação de holonímia / meronímia (<i>estes crimes têm lugar num bosque ... agarra o leitor entre os seus ramos</i>)	Adjectivação anteposta (<i>misteriosos assassínios</i>) e posposta (<i>contornos malignos</i>)		Presente narrativo / histórico (<i>têm investiga</i>)
MC		Adjectivação anteposta (<i>presumível milionário, improvisada sede de investigações</i>) Advérbio de modo (<i>mais precisamente na loja</i>)	Focalização interna (Samuel): Verbo com valor epistémico de dúvida (<i>Outras três pessoas parecem estar ligadas</i>) Pronome pessoal de 3.ª pessoa (<i>lhe parece</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>morre, resolve, parece</i>)
PT	Jogo de palavras, baseado numa metáfora antitética); (<i>Eden</i>) [público] vs. <i>inferno particular</i> . Metáfora (<i>transformar esse belo refúgio num Paraíso das Trevas</i>)	Adjectivação posposta (<i>exterior perfeito, inferno particular</i>)	Focalização interna (Marilee Jennings): Determinante possessivo (<i>É a sua única esperança; sua melhor amiga</i>) Adjectivo axiológico (<i>melhor amiga; belo refúgio</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>é, cabe, esteja</i>)
CT	Metáfora (<i>a morte segue-lhe os passos</i>)	Adjectivação anteposta: (<i>enigmático e sombrio cenário</i>) e anteposta (<i>generosos milhões</i>)	Focalização interna (Jane Gresham): Verbo com valor epistémico de certeza / verbo volitivo (<i>quer saber</i>) Pronome pessoal de 3.ª pessoa (<i>segue-lhe, ela própria</i>) Adjectivo axiológico (<i>enigmático e sombrio cenário</i>)	Presente narrativo / histórico (<i>desenrolam-se</i>)
GC		Advérbio de modo (<i>peças... horrivelmente mutiladas; criminoso aparentemente imortal</i>) Adjectivação anteposta (<i>velho túnel</i>) e posposta (<i>descoberta... macabra, ossário sinistro</i>)		Presente narrativo / histórico (<i>é feita, remonta, encontram,</i>) vs. última frase - pretérito perfeito (<i>recomeçam</i>)
FO	Pergunta retórica (<i>E quem é que deixou ... A CURIOSIDADE MATOU O GATO?</i>)	Advérbio de modo (<i>alegadamente embriagado</i>) Adjectivação anteposta (<i>novos colegas</i>) e posposta (<i>morte trágica, mensagens ameaçadoras</i>)	Focalização interna (Kate Ivory): Verbo cognitivo (<i>não percebe</i>) Valor epistémico de dúvida (<i>não percebe ... a morte de Townsend foi mesmo um acidente. Talvez ele tivesse descoberto</i>) Pronome pessoal de 3.ª pessoa (<i>ela começa a perguntar-se se</i>)	Pretérito perfeito / imperfeito (<i>antecedentes: estava, conduziu</i>) Presente narrativo (<i>segue, percebe</i>)
OI	Pergunta retórica (<i>Estará a resolução nas antigas lendas locais?</i>)	Adjectivação anteposta (<i>misteriosos entalhes</i>) e posposta (<i>pessoal hostil, segredo perturbador</i>)	Focalização interna (Temperance) Adjectivo axiológico: <i>colega negligente; turma, pouco brilhante</i> Pronome pessoal de 3.ª pessoa: <i>persuade-a; lhe revela</i>	Presente narrativo / histórico (<i>vê-se presa, tropeça, é encontrado</i>)

Da análise do quadro se conclui que os marcadores estilísticos decorrem de dois processos distintos: a modalização do discurso (sinopse/comentário e outras unidades composicionais) e o recurso a técnicas narrativas (sinopse). Neste contexto, o recurso a figuras de retórica, a classes de palavras com valor axiológico e modal ou ao presente narrativo, funcionam como marcadores estilísticos do género.

Sintetizando

Sintetizamos, no **Quadro 15**, os mecanismos de realização textual que funcionam como marcadores temáticos, composicionais, disposicionais/materiais, iterativos e estilísticos, contribuindo para a descrição do género capa de romance policial, nas componentes temática, composicional e estilística:

Quadro 15 – Marcadores de género

Marcadores temáticos	Marcadores composicionais	Marcadores disposicionais / materiais	Marcadores iterativos	Marcadores estilísticos
	Plano de texto (ocorrência, disposição e estrutura morfossintáctica): capa, contracapa, lombada, badanas, cinta removível			
Marcadores auto-referenciais: etiquetas genéricas e nome da colecção Marcadores inferenciais: signos ligados às áreas semânticas do crime e da investigação (imagem, léxico)	Planos de texto (ocorrência, disposição e estrutura morfossintáctica): – Capa: imagem, título, autor, editora, colecção, comentário, citação,... – Contracapa: imagem, título, autor, sinopse/comentário, colecção, citação, nota biográfica, fotografia do autor, editora, ficha técnica, Código de barras/ISBN,... – Lombada: Imagem, autor, título, editora, colecção, n.º da colecção,... – Badanas: fotografia do autor, nota biográfica/comentário, lista de obras publicadas, colecção, ficha técnica, sinopse,... – Cinta removível: comentário, editora,...	Formatação gráfica: letra (tipo, tamanho, cor, destaque, maiúsculas / minúsculas); texto (alinhamento, entrelinhamento, direcção do texto, mudança de parágrafo, colunas de texto) Formatação tipográfica: cor de fundo, linhas, caixas de texto com preenchimento de fundo	Repetição de unidades composicionais: autor, título, editora, colecção, imagem Reiteração das estratégias gráficas e tipográficas de destaque na capa e nos seus anexos	Recursos linguístico-expressivos: figuras de retórica; adjectivo e advérbio com valor axiológico; pontuação Técnicas narrativas (sinopse): presente narrativo; focalização interna (verbos cognitivos, opinativos (...)); adjectivos e advérbios com valor axiológico; determinantes possessivos; pronomes pessoais de 3.ª pessoa do singular

IV. DIMENSÃO ARGUMENTATIVA DO GÊNERO PERITEXTUAL *CAPA*

Comunicar terá sempre uma função persuasiva²⁴. Quem emite uma mensagem, oral ou escrita, fá-lo com o intuito de levar o receptor a adoptar o seu ponto de vista. Assim, a dimensão argumentativa está presente em qualquer texto, na medida em que é implicada pela interacção comunicativa que se estabelece entre falantes de uma língua sempre que se defendem ou refutam ideias, confrontam pontos de vista, apresentam argumentos ou contra-argumentos. Anscombre & Ducrot (1986:81) consideram, por isso, que « l'argumentation, bien loin d'être un phénomène accidentel et limité à une forme particulière d'activité intellectuelle, est présente à chaque instant dans la parole. »

Qualquer texto empírico que actualize o discurso publicitário é concebido a partir dessa dimensão argumentativa, na medida em que pretende exercer influência sobre o público. Neste contexto, argumentação e comunicação publicitária tornam-se noções-charneira no universo editorial; tal como acontece com qualquer outra área de mercado, delas depende a sobrevivência da actividade.

Em termos editoriais, as capas dos livros são um meio privilegiado de divulgação publicitária, na medida em que, por se tratarem de um invólucro (as capas e os livros são objectos de si mesmos) apresentam, à semelhança de uma embalagem, o livro a que se referem, condicionando a sua difusão, circulação, compra e leitura. Assim, uma vez que a sua finalidade é despertar a curiosidade, apresentar o produto (e o produtor) e apelar à leitura / compra por parte do público-alvo, a capa é concebida e estruturada com base na intenção/orientação argumentativa de cada um dos elementos que a compõem.

Com o intuito de “intervir sobre a opinião, atitude e comportamento dos sujeitos”, os responsáveis pela enunciação da capa fornecem “os argumentos que suportam e vão de encontro a uma determinada tese” (Cortes 2005:115, parafraseando Grize). A tese implícita por todo o texto da capa, desde o título ao autor, passando pela sinopse, o comentário ou a nota biográfica, entre outras unidades será o incentivo à compra e à leitura. Os argumentos que a justificam apelam para o instinto de diversão do público: qualidade e popularidade da obra; garantia de entretenimento (sugestão dos índices temáticos); “inovação” temática; quantidade de livros vendidos; popularidade de uma personagem da obra; qualidade, produtividade e

²⁴Cf. Anscombre & Ducrot (1986:92) : “Non seulement il n'y a pas des phrases purement informatives mais (...) Tout ce que nous voulons dire, c'est que de tels usages (pseudo-)informatifs sont dérivés à partir d'une composante plus “profonde” purement argumentative.”

popularidade do autor; verosimilhança / credibilidade da obra (salientando o conhecimento que o autor tem do tema).

As estratégias argumentativas utilizadas na concepção e estruturação das capas são sistematizadas no **Quadro 16**.

Quadro 16 – Estratégias argumentativas na capa de romance policial

Materiais	<ul style="list-style-type: none"> – Tamanho do livro – Existência de “extras” (badanas, cintas removíveis, autocolantes) 	Elogio da obra e do autor [LEIA!OMPRES!]
Gráficas	<ul style="list-style-type: none"> – Técnicas visuais gerais (elementos icônicos e elementos verbais)²⁵ <ul style="list-style-type: none"> – Linhas, formas (triângulo, quadrado, círculo), direcção, texturas (altos-relevos), dimensões, escala (proporção) – Cor (matiz, saturação, brilho) – Contraste (assimetria, transparência, sobreposição, distorção, irregularidade, verticalidade) vs. harmonia (simetria, equilíbrio, unidade, opacidade, coerência, sequencialidade, realismo, horizontalidade) – Técnicas visuais ao nível da letra e do texto <ul style="list-style-type: none"> – Tipo, tamanho, estilo (negrito, itálico) e cor de letra – Uso de maiúsculas ou minúsculas – Alinhamento do texto – Orientação do texto 	
Temáticas	<ul style="list-style-type: none"> – Temas característicos do romance policial (crime, investigação) 	
Composicionais	<ul style="list-style-type: none"> – Ordenação, disposição e extensão de unidades composicionais 	
Estilísticas	<ul style="list-style-type: none"> – Modalização apreciativa do discurso <ul style="list-style-type: none"> – Recursos linguístico-expressivos (figuras de retórica, pontuação expressiva, uso expressivo do adjectivo e do advérbio de modo) – Técnicas narrativas (focalização do narrador, presente narrativo) 	

Da análise do quadro se conclui que todo o material textual (linguístico e extralinguístico) de uma capa tem um valor axiológico positivo. A argumentação assume, assim, um potencial ‘info-persuasivo’²⁶.

Há, no entanto, que ter em conta que a função praxiológica e argumentativa da capa e dos seus anexos não é inerente a unidades composicionais como a sinopse ou a nota biográfica, por exemplo; ela resulta da funcionalidade das várias unidades composicionais no seu conjunto e da concepção da capa enquanto género peritextual. A configuração pragmática da capa e dos seus anexos pauta-se por uma orientação ilocutória global: tudo na capa tem uma orientação argumentativa; a materialidade, o grafismo, a imagem e o texto funcionam como argumentos implícitos de uma conclusão também implícita, traduzíveis por [O autor e a obra têm bastante qualidade > por isso, LEIA! COMPRES!].

²⁵ Cf. Dundis (1976).

²⁶ A expressão é de Adam e Bonnhomme (1997:55, apud CORTES, 2005:113) e, no seu contexto original, refere-se à imagem publicitária.

VI. NOTAS CONCLUSIVAS

1. O género editorial capa. O caso dos romances policiais

Do exposto anteriormente se pode classificar a **capa como um género editorial**, orientado por três funções sócio-comunicativas fundamentais: identificação (já que mostra, apresenta e individualiza um produto), informação (relativamente à obra, ao autor e à editora) e publicidade (já que se pauta, em termos de orientação argumentativa, por um carácter apelativo e promocional – como diriam Miranda e Coutinho (2008), a sua função “está relacionada con la capacidad de captar el interés del potencial consumidor para la compra del producto.”)

A dimensão argumentativa da capa tem repercussões a nível da produção e da recepção/interpretação, em termos materiais, gráficos/ tipográficos e linguísticos. Produzida na e pela actividade editorial, a capa procura corresponder às expectativas dos leitores, tornando-se o “trampolim” para a criação de um género editorial específico. No caso particular da literatura policial, o público-alvo busca a garantia de um entretenimento baseado no suspense e na investigação de um crime. Para corresponder a estas expectativas, o editor-autor coloca à sua disposição um modelo de textual cuja reprodução contínua (e acomodada) origina a criação de um novo género textual, neste caso a *capa de romance policial*.

A **descrição do género capa** pauta-se pela articulação de várias componentes: trata-se de um invólucro de um livro, tem como unidades composicionais recorrentes o nome do autor, o título do livro e a editora (embora unidades como a imagem, a biografia do autor e a lista de obras publicadas, a citação, a sinopse/comentário, apesar de nem sempre estarem presentes, sejam previsíveis e automaticamente associadas ao género); normalmente, estes elementos encontram-se dispostos em blocos graficamente independentes; a linguagem utilizada revela um “estilo de grupo” editorial, orientado argumentativamente.

Um género é um organismo vivo – já que corresponde a um formato sociocomunicativo estabilizado numa determinada época); este facto repercute-se na mobilidade de algumas unidades composicionais – longe de estarem confinadas a uma localização e disposição específica nos planos de texto, há unidades que tendem a deslocar-se para locais (periféricos) onde tradicionalmente não era “suposto” encontrá-las (veja-se, por exemplo, o caso das notas biográficas, da sinopse e do nome da colecção nas badanas). Há que encarar esta subversão como característica da própria noção de género, que evolui e se transforma, devido aos condicionalismos espaciotemporais.

A **especificidade da *capa do romance policial*** relativamente a outras capas reside nas componentes temática e estilística. Ao nível temático, a capa evidencia, através da imagem e do texto, os tópicos essenciais do tema do romance policial a que se reporta – aos temas comuns do crime e da investigação, juntar-se-á o tema particular de cada romance; ao nível estilístico, mais evidente em unidades composicionais como a sinopse, o comentário ou as notas biográficas, o discurso é modalizado com a intenção de ir ao encontro das expectativas do público-alvo deste tipo de literatura: a garantia de entretenimento é sugerida na selecção das imagens (imagem da capa e fotografia do autor) e nas escolhas linguísticas, desde as fraseologias às figuras de retórica e ao léxico às técnicas narrativas adoptadas na sinopse (presente histórico, focalização interna).

2. Questões em aberto

Este trabalho de projecto teve como finalidade demonstrar que a *capa* / a *capa de romance policial*, pode ser encarada como um género textual, perspectivado a partir da área editorial. Relembremos que foram focalizadas apenas as três componentes genéricas propostas por Bakhine (tema, composicionalidade e estilo), por nos parecer que estas componentes possibilitariam detectar as marcas textuais mais susceptíveis de caracterizarem a produção e permitirem o reconhecimento do género em questão, na actualidade portuguesa. A escolha de apenas três aspectos decorreu, sobretudo, da necessidade de proceder a uma selecção, em virtude dos condicionalismos deste tipo de trabalhos, o que levou a que fossem preteridas outras componentes genéricas (de entre elas, a material, a pragmática, a peritextual e a enunciativa). No entanto, estas componentes foram sendo abordadas, ainda que superficialmente, integradas na tríade que nos propusemos analisar. Reconhecemos, apesar disso, que estas componentes mereceriam uma análise mais detalhada.

Dado que a maioria dos textos que integram o *corpus* resulta de uma tradução ou adaptação de originais estrangeiros, outra possibilidade de investigação seria uma análise comparativa dos dois textos (nas suas componentes icónica e verbal), bem como do respectivo contexto de produção e recepção/interpretação.

Um outro projecto que poderia dar prossecução a este seria a descrição de outros géneros marcadamente editoriais peritextuais, como por exemplo a capa de CD e a capa de DVD. Um dos desafios mais interessantes seria, a nosso ver, a articulação entre a parte linguística e o *design* gráfico / de comunicação enquanto vectores argumentativos.

BIBLIOGRAFIA

ADAM, Jean-Michel

(1985) *Le texte narratif*. Paris: Nathan.

(1991) “Cadre Théorique d’une typologie séquentielle”, in *Etudes de Linguistique Appliquée* 83, 7-13.

(1992) *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Nathan.

(2001) “En finir avec les types de textes” in BALLABRIGA, M., *Analyse des discours. Types et genres: Communication et Interprétation*. Toulouse, EUS, 25-43.

(2002) “Plan de texte” in CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D., *Dictionnaire d’Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 433-434.

ANSCOMBRE, Jean-Paul & DUCROT, Oswald

(1986) “Argumentativité et informativité” in MEYER, M., *De la métaphysique à rhétorique*. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles, 79-94.

BAKHTINE, Mikhaïl

(1984) *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.

BEAUGRAND, Robert de & DRESSLER, Wolfgang

(1981) *Introduction to text linguistics*. London, Longman.

BRONCKART, Jean-Paul

(1997) *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*. Lausanne, Delachax & Niestlé.

CARVALHO, Herculano

([1967] 1983⁶) *Teoria da Linguagem. Natureza do Fenómeno Linguístico e a Análise das Línguas*, vol.I. Coimbra, Coimbra Editora.

CORTES, Ana Maria Marques Caldes

(2005) “Textos, géneros e composicionalidade – Para uma abordagem do *anúncio publicitário*”.
Dissertação de Mestrado em Linguística: UNL – FCSH.

COUTINHO, Antónia

(2003) *Texto(s) e Competência Textual*. Lisboa: FCG.

(2007a) “O texto como objecto empírico: consequências e desafios para a linguística” in *Veredas*. Juiz de Fora:UFJF. (Também disponível em http://www.revistaveredas.fjf.br/volumes/veredas_portugal/artigo07.pdf, consultado em 18-10-07.)

(2007b) “Descrever géneros de texto: resistências e estratégias” in *Proceedings of the 4th SIGET – International Symposium on Genre Studies*. Publicação em CD-Rom. (Também disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port,/20.pdf>, consultado em 28-12-07.)

CUDDON, John Anthony

([1977] 1991³) “Detective story” in *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 229-236.

DIAS, João

(1994) *Iniciação à Bibliofilia*. Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 2ª Feira do Livro Antigo.

DUARTE, Inês

(2003) “Uso da língua, interação verbal e texto” in *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 55-123.

DONDIS, Donis A.

(1976) *La Sintaxis de la Imagen – Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Goli.

GENETTE, Gérard

(1982) *Palimpsestes*. Paris, Seuil.

(1987) *Senils*. Paris, Seuil.

GRICE, P.-H.

(1975) “Logic and Conversation”, in COLE P. & MORGAN J. (ed.), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. Academic Press: New York, 41-58.

HALLIDAY, Michael A.. K. & HASAN, Ruqaiya

([1976] 1993¹²) *Cohesion in English*. London and New York: Longman.

KAYMAN, Martin A. & SAMPAIO, Maria de Lurdes

(2001) “Policial” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4. Lisboa: Verbo, 305-319.

KRESS, Gunther & LEEUWEN, Theo Van

([1996] 2001⁶) *Reading Images – The grammar of visual design*. London and New York: Toutledge.

MIRANDA , Florencia

(2007a) “Textos e Géneros em Diálogo – Uma Abordagem Linguística da Intertextualização”.
Dissertação de Doutoramento em Linguística – Teoria do Texto, UNL – FCSH.

(2007b) “Marcadores de gênero: uma pista para identificar a ficcionalização de gêneros textuais” in *Proceedings of the 4th SIGET – International Symposium on Genre Studies*.
Publicação em CD-Rom. (Também disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/54.pdf>, consultado em 25-07-08.)

MIRANDA , Florencia & COUTINHO, Antónia

(2004) “Interaction textuelle et générique: quelques aspects” in MARILLAUD, P., & GAUTHIER, R. (Orgs.): *L’ Intertextualité*. Toulouse: CALS/CPST, 343-354.

(2005) “Géneros de texto e formas de interação” in *Actas do Colóquio Internacional de Linguagem e Interação*. Unisinos, S. Leopoldo/Brasil. Publicação em CD-Rom.

(2008) “Las etiquetas como género de texto – un abordaje comparativo”. Comunicação apresentada ao *II Congreso sobre la Lengua de la Vid y el Vino, y su Traducción*, Universidad de Valladolid (Espanha), Abril de 2008. (Também disponível em <http://www.clunl.edu.pt/resources/docs/Grupos/Gramatica/equipa/antoniacoutinho/florencia%20miranda%20&%20maria%20antonia%20coutinho.pdf>, consultado em 15-06-08.)

RASTIER, François

(2001) *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF.

REIS, Carlos

([1987] 1998⁶) *Dicionário de Narratologia*. Almedina: Coimbra.

TODOROV, Tzvedan.

([1966] 1970) trad. port. “Tipologia do romance policial”, in *Poética da Prosa*. Lisboa: Edições70.

VAN DIJK, Teun A.

([1977] 1998) *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman (trad. esp. *Texto y Contexto. Sémantica y Pragmática del discurso*. Madrid, Catedra).

ANEXOS

ANEXO 1

APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

Informação bibliográfica	Abreviatura
BENEDEK, Emily (2007), <i>Mar Vermelho</i> . Lisboa: Plátano Editora.	<i>MV</i>
BOOTHBY, Guy (2007), <i>À Procura da Fortuna</i> . Lisboa: Livros do Brasil.	<i>PF</i>
CHRISTIE, Agatha (2007), <i>Sangue na Piscina</i> . Lisboa: Asa.	<i>SP</i>
DUNNING, John (2007), <i>A Promessa do Livreiro</i> . Lisboa: Editorial Estampa.	<i>PL</i>
FOLLETT, Ken (2007), <i>A Ameaça</i> . Lisboa: Presença.	<i>A</i>
FRENCH, Tana (2007), <i>Desaparecidos</i> . Lisboa: Civilização Editora.	<i>D</i>
FUENTES, Eugénio (2007), <i>O Interior do Bosque</i> . Lisboa: Sudoeste Editora.	<i>IB</i>
GORDON, William C. (2007), <i>Mistério em Chinatown</i> . Lisboa: Dom Quixote.	<i>MC</i>
HOAG, Tami (2007), <i>Paraíso das Trevas</i> . Lisboa: Bertrand.	<i>PT</i>
MCDERMID, Val (2007), <i>O Cadáver Tatuado</i> . Lisboa: Gótica.	<i>CT</i>
PRESTON, Douglas & CHILD, Lincoln (2007), <i>Gabinete de Curiosidades</i> , Lisboa, Ulisseia.	<i>GC</i>
STALLWOOD, Veronica (2007), <i>Fraude em Oxford</i> . Lisboa: Publicações Europa-América.	<i>FO</i>
REICHS, Kathy (2007), <i>Ossos Intactos</i> . Lisboa: Texto Editores.	<i>OI</i>

ANEXO 2

PLANOS DE TEXTO

ANEXO A (A.1.– A.13.) – A capa e os seus anexos

ANEXO B (B.1. – B.13.) – Plano de texto das capas

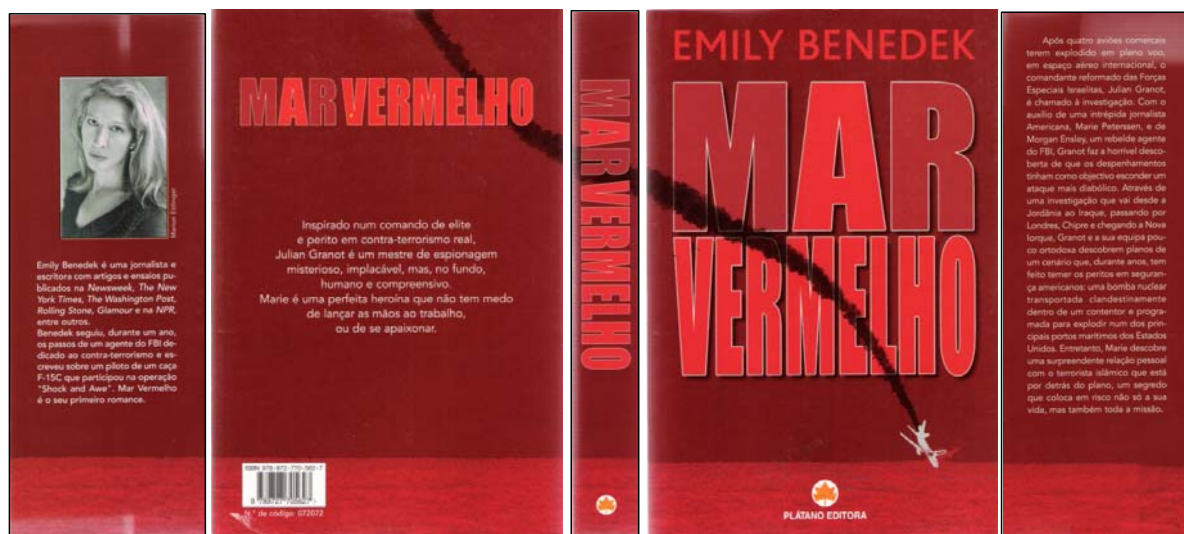
ANEXO C (C.1. – C.13.) – Plano de texto das contracapas

ANEXO D (D.1. – D.13.) – Plano de texto das lombadas

ANEXO E (E.1. – E.9.) – Plano de texto das badanas

ANEXO F (F.1. – F.2.) – Plano de texto das cintas removíveis

ANEXO A.1.



Badana da contracapa

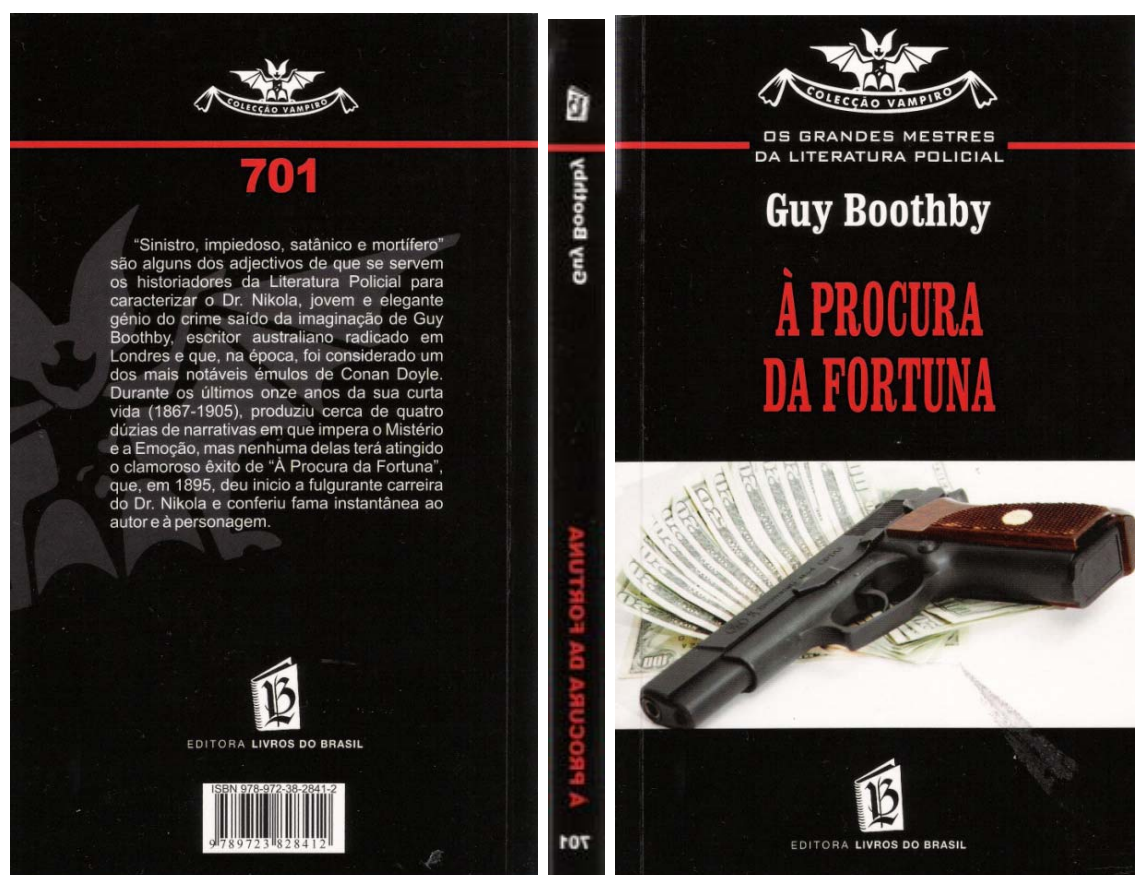
Contracapa

Lombada

Capa

Badana da capa

ANEXO A.2.

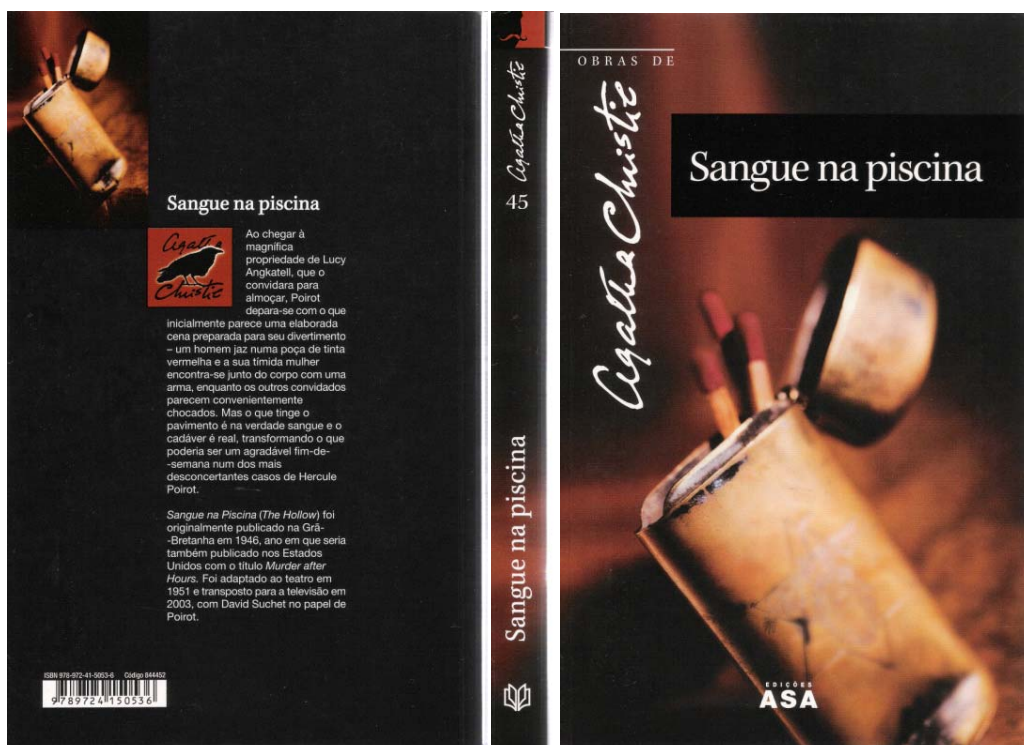


Contracapa

Lombada

Capa

ANEXO A.3.

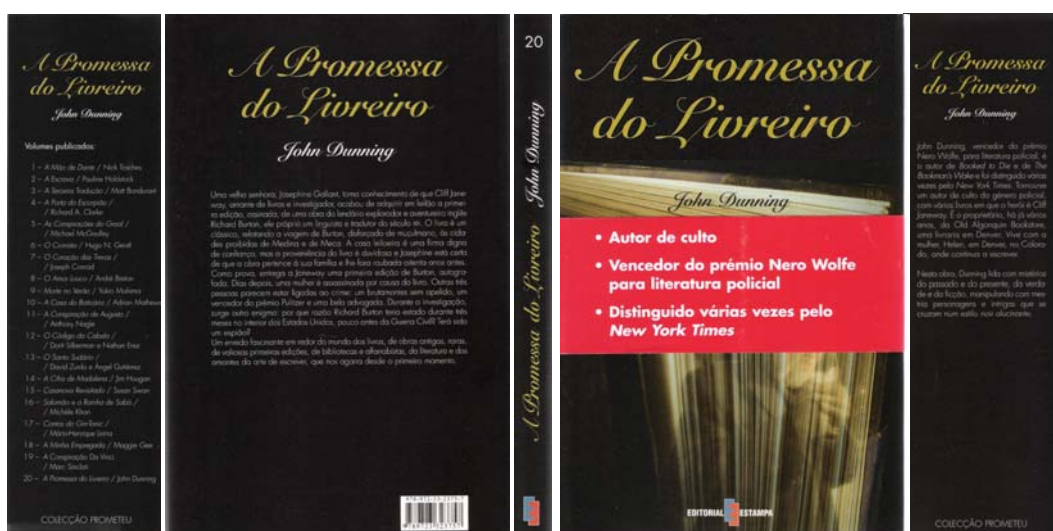


Contracapa

Lombada

Capa

ANEXO A.4.



Badana da contracapa

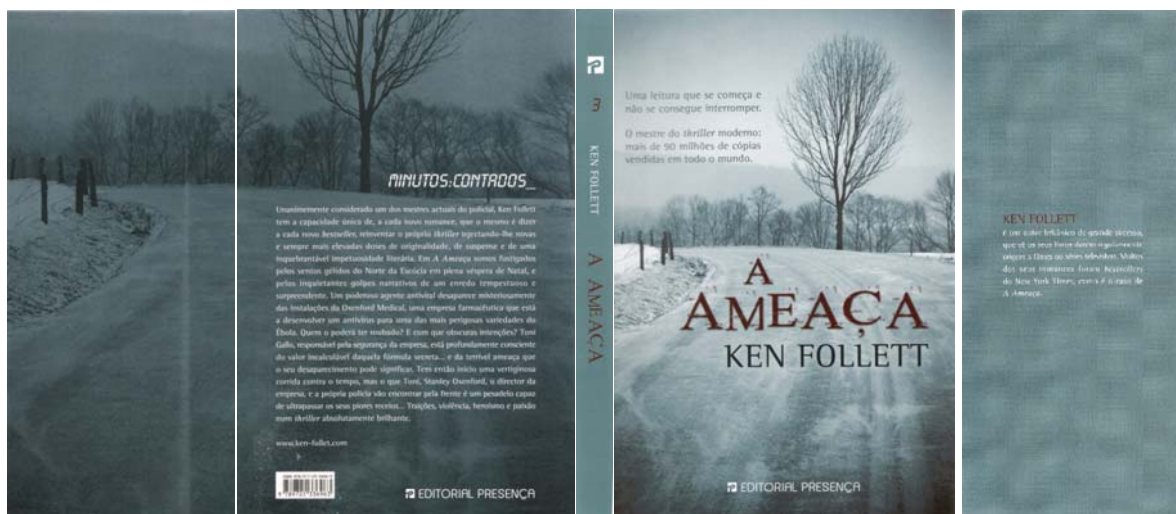
Contracapa

Lombada

Capa / Cinta removível

Badana da capa

ANEXO A.5.



Badana da contracapa

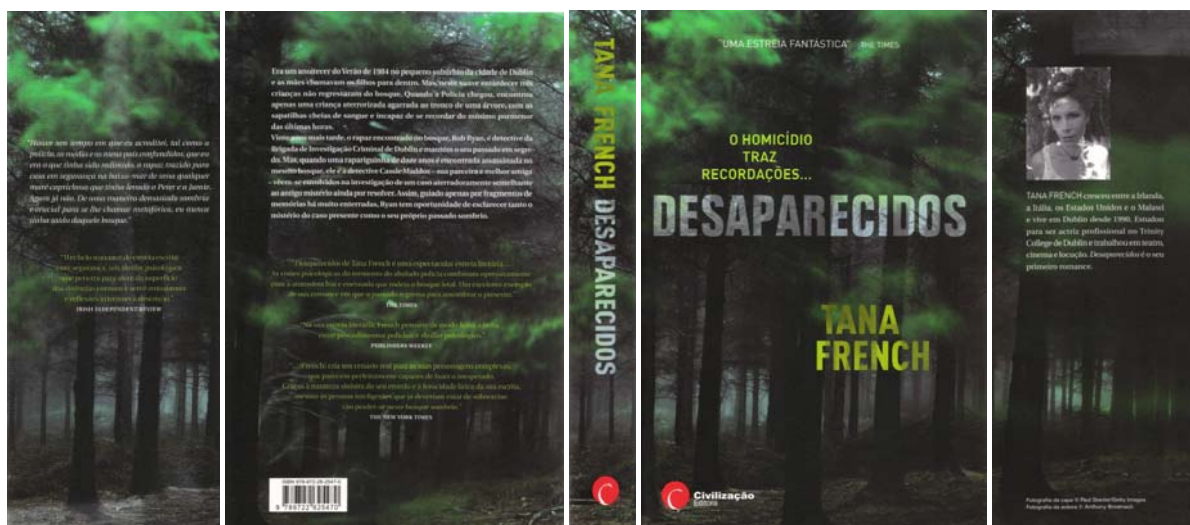
Contracapa

Lombada

Capa

Badana da capa

ANEXO A.6.



Badana da contracapa

Contracapa

Lombada

Capa

Badana da capa

ANEXO A.7.



Badana da contracapa

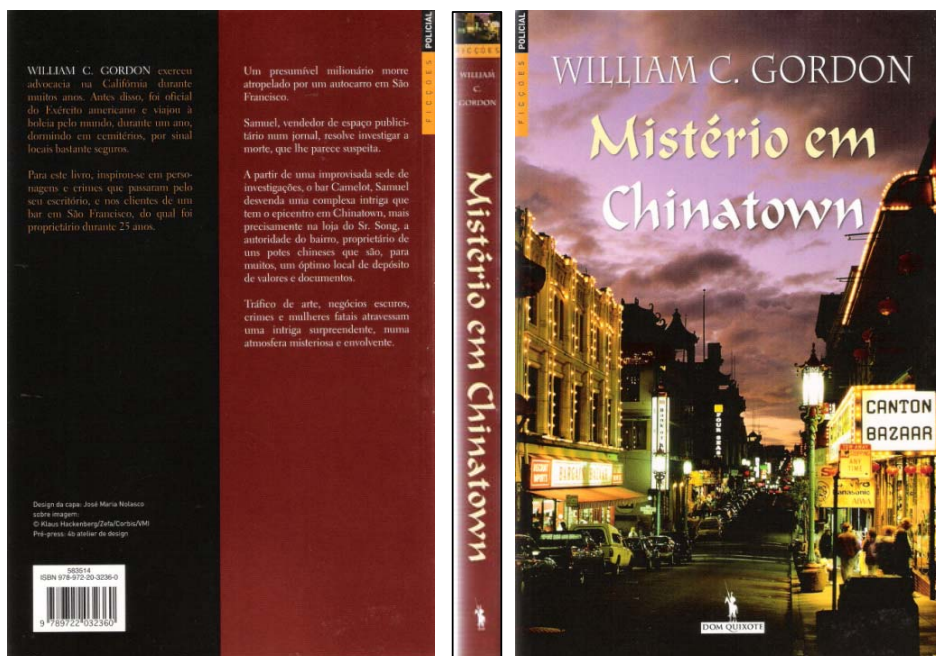
Contracapa

Lombada

Capa

Badana da cpa

ANEXO A.8.

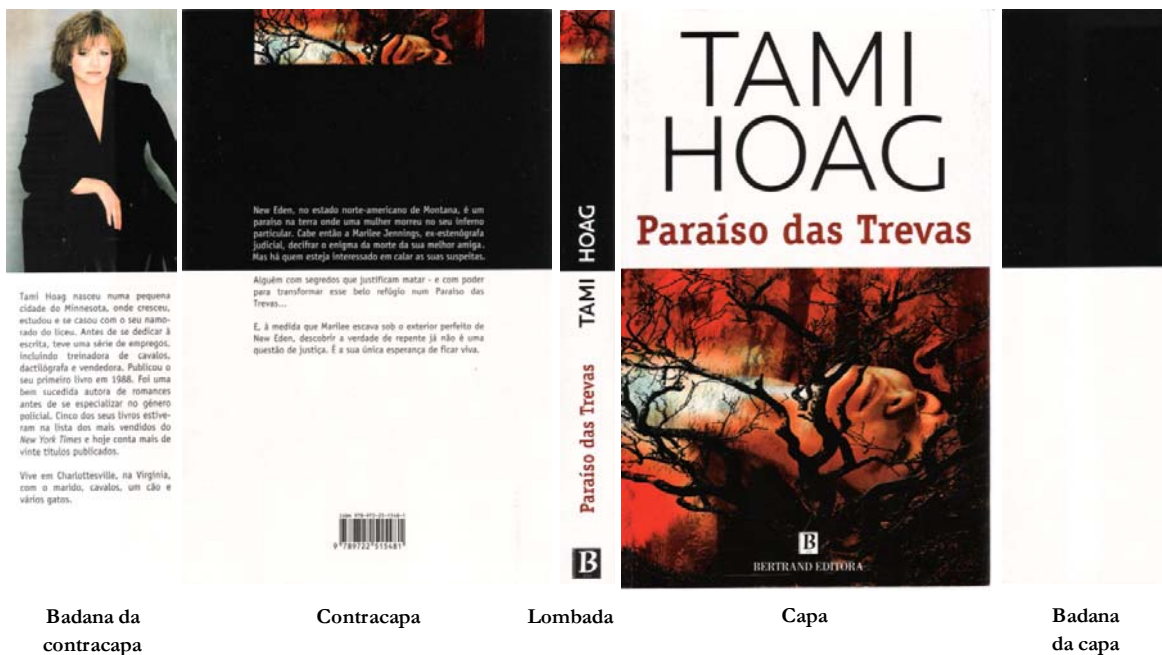


Contracapa

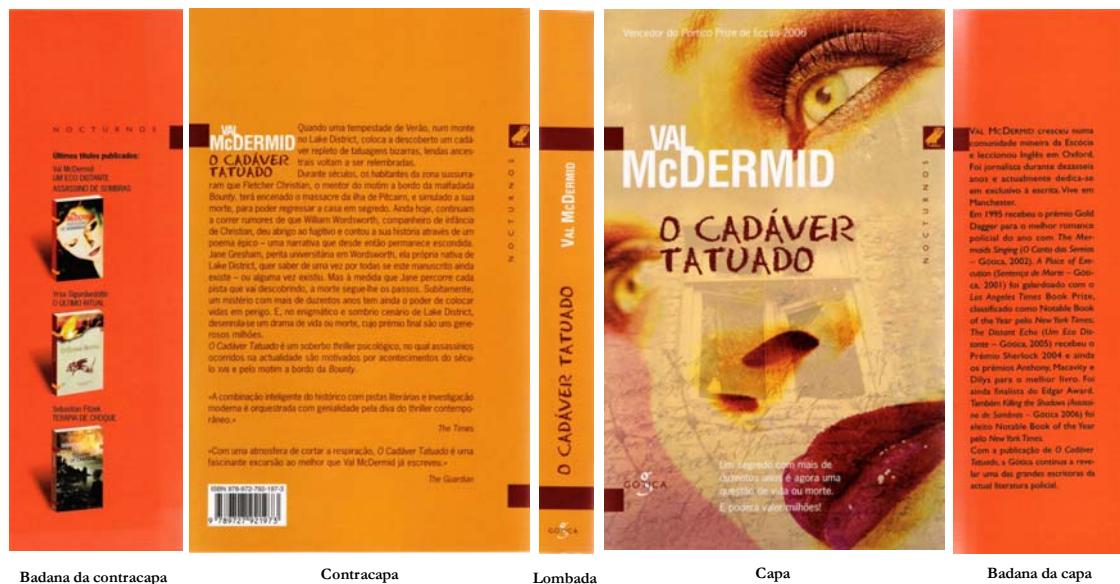
Lombada

Capa

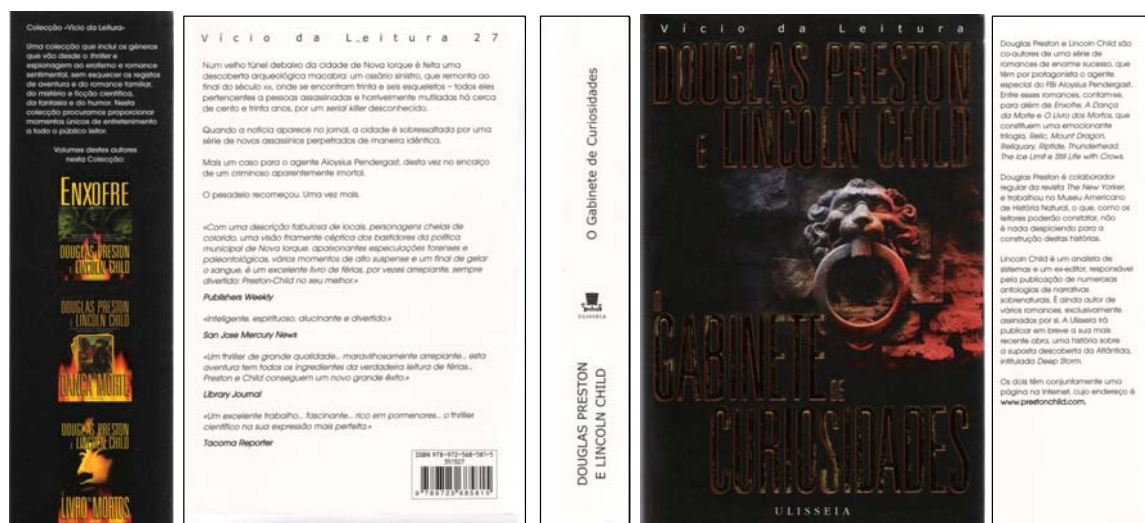
ANEXO A.9.



ANEXO A.10.



ANEXO A.11.



Badana da contracapa

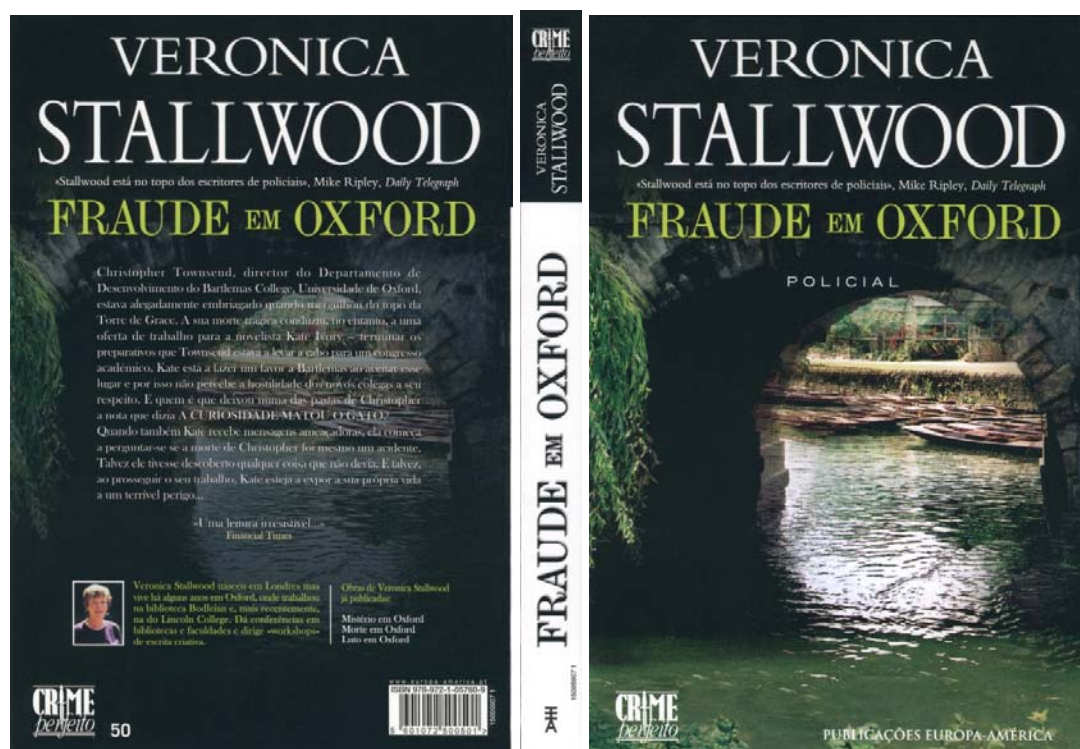
Contracapa

Lombada

Capa

Badana da capa

ANEXO A.12.



Contracapa

Lombada

Capa

ANEXO A.13.



Badana da contracapa

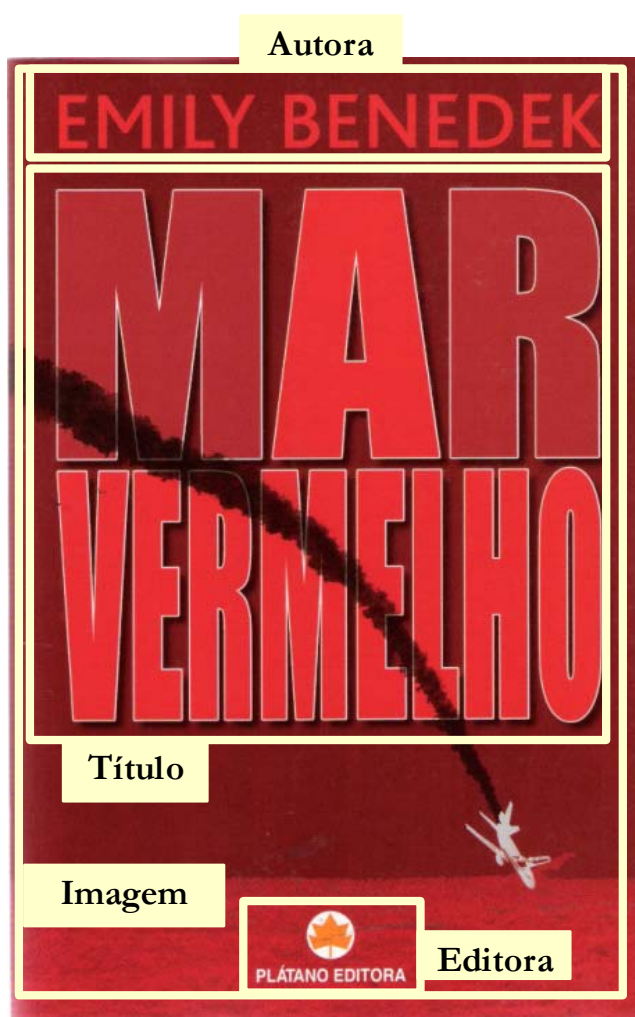
Contracapa

Lombada

Capa / cinta removível

Badana da capa

ANEXO B.1.



Autora

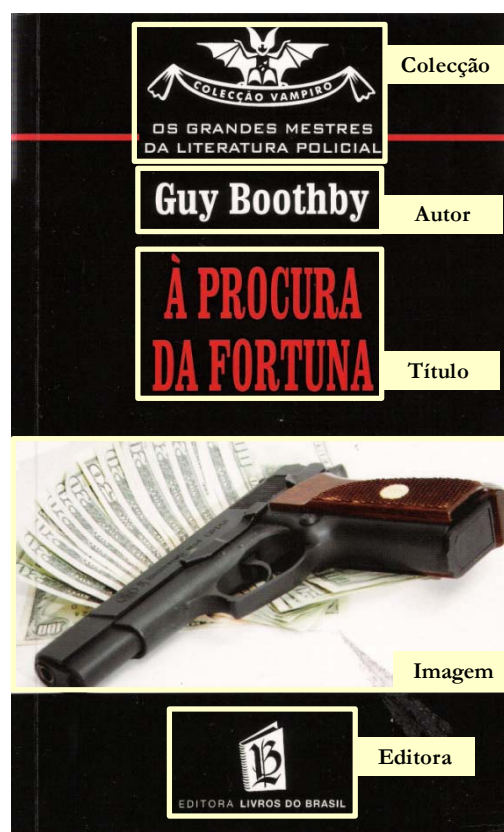
Título

Imagem

PLÁTANO EDITORA

Editora

ANEXO B.2.



Colecção

Autor

Título

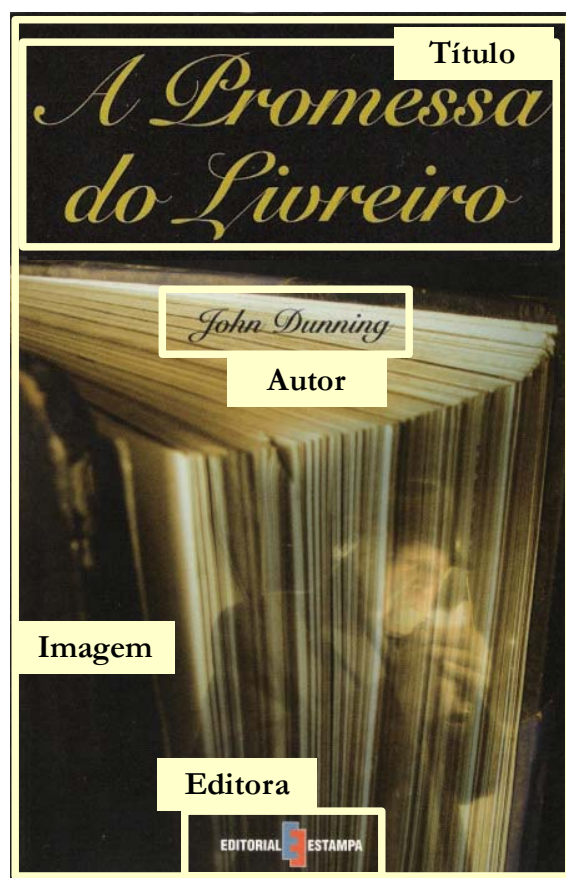
Imagem

Editora

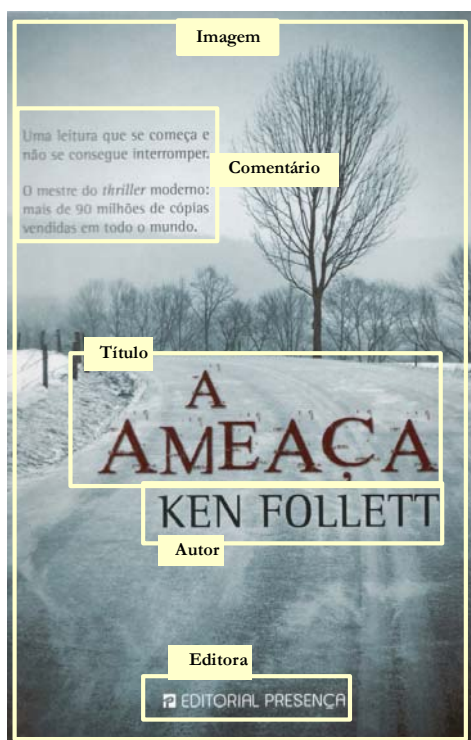
ANEXO B.3.



ANEXO B.4.



ANEXO B.5.



ANEXO B.6.



ANEXO B.7.



ANEXO B.8.



ANEXO B.9.



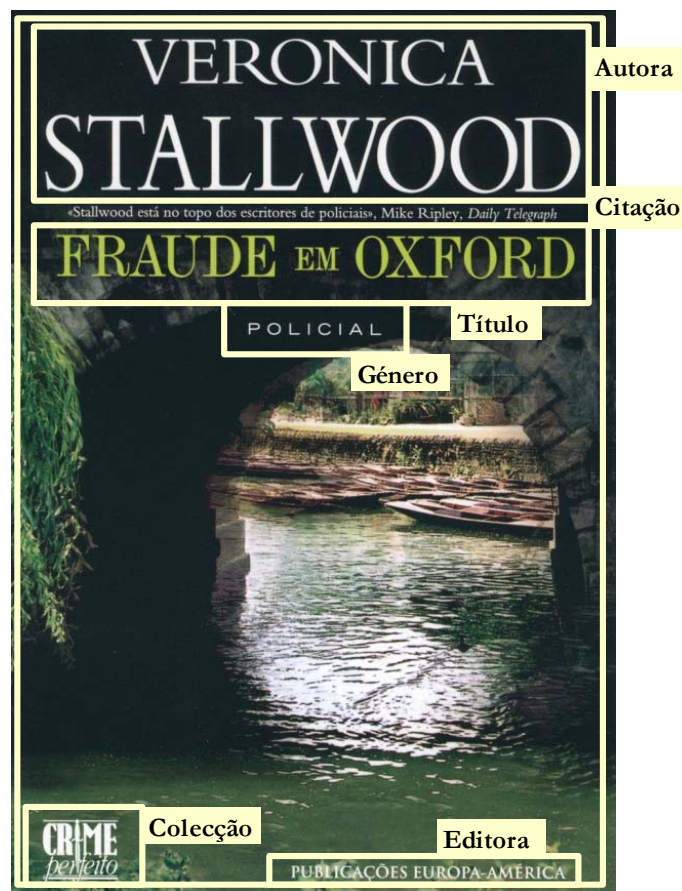
ANEXO B.10.



ANEXO B.11.

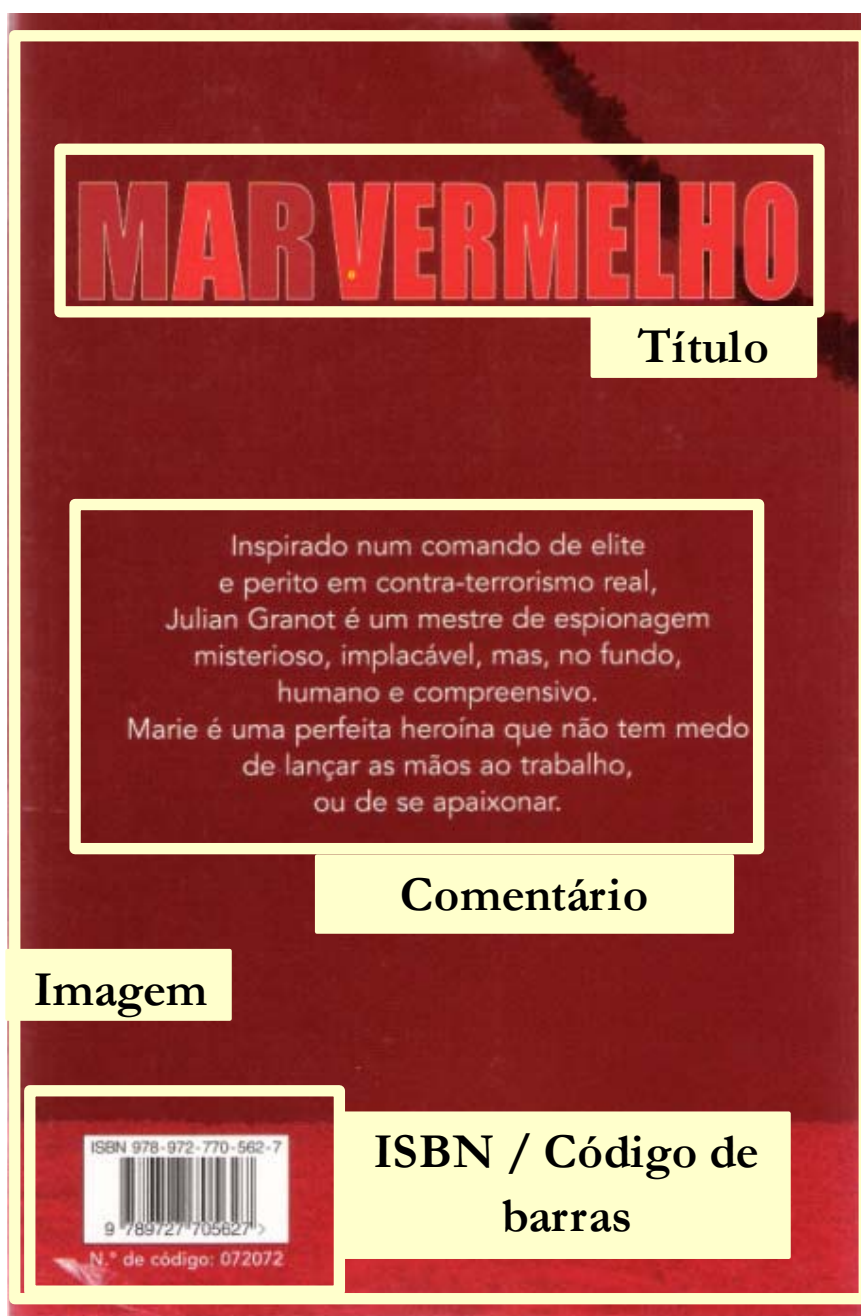


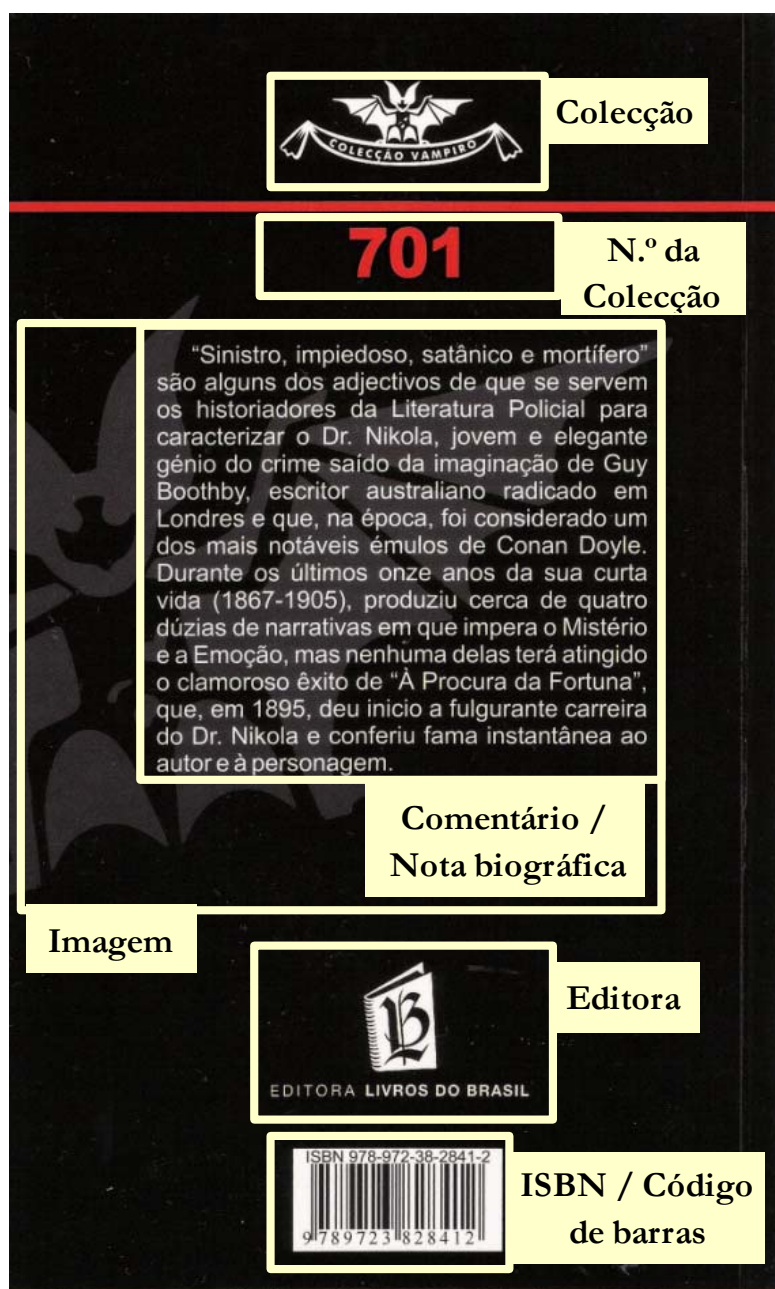
ANEXO B.12.



ANEXO B.13.







	<p>Imagem</p>
<p>Col./Aut.</p>	<p>Título</p> <p>Sangue na piscina</p> <p>Sinopse</p> <p>Ao chegar à magnífica propriedade de Lucy Angkatell, que o convidara para almoçar, Poirot depara-se com o que inicialmente parece uma elaborada cena preparada para seu divertimento – um homem jaz numa poça de tinta vermelha e a sua tímida mulher encontra-se junto do corpo com uma arma, enquanto os outros convidados parecem convenientemente chocados. Mas o que tinge o pavimento é na verdade sangue e o cadáver é real, transformando o que poderia ser um agradável fim-de-semana num dos mais desconcertantes casos de Hercule Poirot.</p>
<p>Comentário</p>	<p><i>Sangue na Piscina (The Hollow)</i> foi originalmente publicado na Grã-Bretanha em 1946, ano em que seria também publicado nos Estados Unidos com o título <i>Murder after Hours</i>. Foi adaptado ao teatro em 1951 e transposto para a televisão em 2003, com David Suchet no papel de Poirot.</p>
<p>ISBN 978-972-41-5053-6 Código 844452</p>  <p>9 789724 150536</p>	<p>ISBN / código de barras</p>

Título

*A Promessa
do Livreiro**John Dunning*

Autor

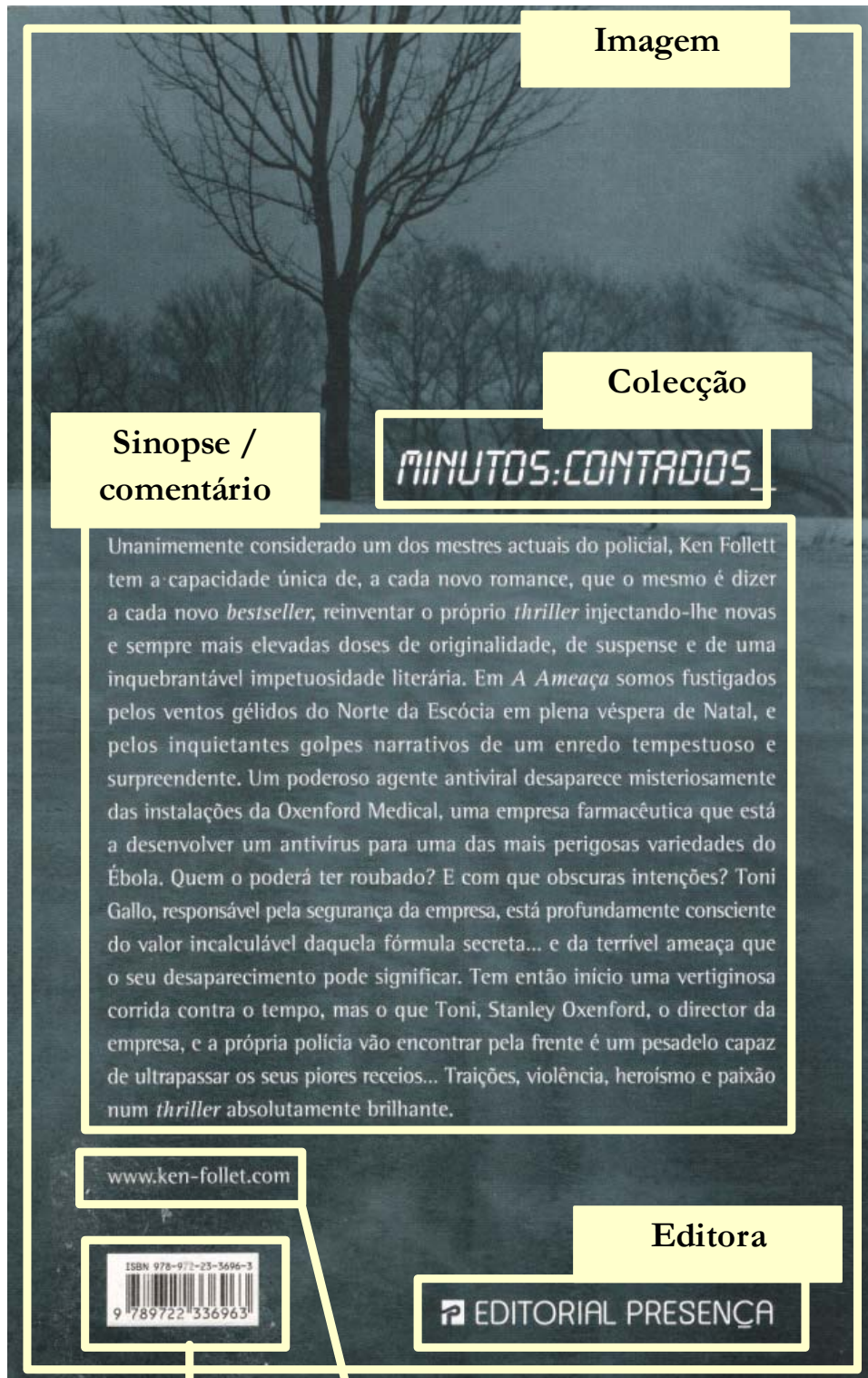
Uma velha senhora, Josephine Gallant, toma conhecimento de que Cliff Janeway, amante de livros e investigador, acabou de adquirir em leilão a primeira edição, assinada, de uma obra do lendário explorador e aventureiro inglês Richard Burton, ele próprio um linguista e tradutor do século XIX. O livro é um clássico, relatando a viagem de Burton, disfarçado de muçulmano, às cidades proibidas de Medina e de Meca. A casa leiloeira é uma firma digna de confiança, mas a proveniência do livro é duvidosa e Josephine está certa de que a obra pertence à sua família e lhe fora roubada oitenta anos antes. Como prova, entrega a Janeway uma primeira edição de Burton, autografada. Dias depois, uma mulher é assassinada por causa do livro. Outras três pessoas parecem estar ligadas ao crime: um brutamonte sem apelido, um vencedor do prêmio Pulitzer e uma bela advogada. Durante a investigação, surge outro enigma: por que razão Richard Burton teria estado durante três meses no interior dos Estados Unidos, pouco antes da Guerra Civil? Terá sido um espião?

Um enredo fascinante em redor do mundo dos livros, de obras antigas, raras, de valiosas primeiras edições, de bibliotecas e alfarrabistas, da literatura e dos amantes da arte de escrever, que nos agarra desde o primeiro momento.

Sinopse /
comentário

ISBN / código de barras





Código de barras / ISBN

Contacto do autor

Imagem

Sinopse

Era um anoitecer do Verão de 1984 no pequeno subúrbio da cidade de Dublin e as mães chamavam os filhos para dentro. Mas, neste suave entardecer três crianças não regressaram do bosque. Quando a Polícia chegou, encontrou apenas uma criança aterrorizada agarrada ao tronco de uma árvore, com as sapatilhas cheias de sangue e incapaz de se recordar do mínimo pormenor das últimas horas.

Vinte anos mais tarde, o rapaz encontrado no bosque, Rob Ryan, é detective da Brigada de Investigação Criminal de Dublin e mantém o seu passado em segredo. Mas, quando uma rapariguinha de doze anos é encontrada assassinada no mesmo bosque, ele e a detective Cassie Maddox – sua parceira e melhor amiga – vêem-se envolvidos na investigação de um caso aterrorantemente semelhante ao antigo mistério ainda por resolver. Assim, guiado apenas por fragmentos de memórias há muito enterradas, Ryan tem oportunidade de esclarecer tanto o mistério do caso presente como o seu próprio passado sombrio.

"*Desaparecidos* de Tana French é uma espectacular estreia literária... As visões psicológicas do tormento do abalado polícia combinam opressivamente com a atmosfera fria e enevoada que rodeia o bosque letal. Um excelente exemplo de um romance em que o passado regressa para assombrar o presente."

THE TIMES

"Na sua estreia literária, French percorre de modo hábil a linha entre procedimentos policiais e *thriller* psicológico."

PUBLISHERS WEEKLY

"...[French] cria um cenário real para as suas personagens complexas, que parecem perfeitamente capazes de fazer o inesperado. Graças à natureza sinistra do seu enredo e à ferocidade lírica da sua escrita, mesmo as pessoas inteligentes que já deveriam estar de sobreaviso vão perder-se neste bosque sombrio."

THE NEW YORK TIMES

Citações

ISBN 978-972-26-2547-0



9 789722 625470

ISBN / código de barras



Colecção

FICÇÕES POLICIAL

WILLIAM C. GORDON exerceu advocacia na Califórnia durante muitos anos. Antes disso, foi oficial do Exército americano e viajou à boleia pelo mundo, durante um ano, dormindo em cemitérios, por sinal locais bastante seguros.

Para este livro, inspirou-se em personagens e crimes que passaram pelo seu escritório, e nos clientes de um bar em São Francisco, do qual foi proprietário durante 25 anos.

Nota biográfica

Um presumível milionário morre atropelado por um autocarro em São Francisco.

Samuel, vendedor de espaço publicitário num jornal, resolve investigar a morte, que lhe parece suspeita.

A partir de uma improvisada sede de investigações, o bar Camelot, Samuel desvenda uma complexa intriga que tem o epicentro em Chinatown, mais precisamente na loja do Sr. Song, a autoridade do bairro, proprietário de uns potes chineses que são, para muitos, um ótimo local de depósito de valores e documentos.

Tráfico de arte, negócios escuros, crimes e mulheres fatais atravessam uma intriga surpreendente, numa atmosfera misteriosa e envolvente.

Sinopse /
Comentário

Design da capa: José Maria Notasco
sobre imagem:
© Klaus Hackenberg/Zeta/Corbis/VMI
Pré-press: 4b atelier de design

Ficha técnica

583514
ISBN 978-972-20-3236-0



9 789722 032360

ISBN / Código de
barras



Imagem

Sinopse

New Eden, no estado norte-americano de Montana, é um paraíso na terra onde uma mulher morreu no seu inferno particular. Cabe então a Marilee Jennings, ex-estênógrafa judicial, decifrar o enigma da morte da sua melhor amiga. Mas há quem esteja interessado em calar as suas suspeitas.

Alguém com segredos que justificam matar - e com poder para transformar esse belo refúgio num Paraíso das Trevas...



E, à medida que Marilee escava sob o exterior perfeito de New Eden, descobrir a verdade de repente já não é uma questão de justiça. É a sua única esperança de ficar viva.

ISBN 978-972-25-1548-1



9 789722 515481

ISBN / código de barras

Autor	Título	Sinopse / comentário	Colecção	
VAL McDERMID O CADAVER TATUADO	<p>Quando uma tempestade de Verão, num monte no Lake District, coloca a descoberto um cadáver repleto de tatuagens bizarras, lendas ancestrais voltam a ser relembradas.</p> <p>Durante séculos, os habitantes da zona sussurram que Fletcher Christian, o mentor do motim a bordo da malfadada <i>Bounty</i>, terá encenado o massacre da ilha de Pitcairn, e simulado a sua morte, para poder regressar a casa em segredo. Ainda hoje, continuam a correr rumores de que William Wordsworth, companheiro de infância de Christian, deu abrigo ao fugitivo e contou a sua história através de um poema épico – uma narrativa que desde então permanece escondida. Jane Gresham, perita universitária em Wordsworth, ela própria nativa de Lake District, quer saber de uma vez por todas se este manuscrito ainda existe – ou alguma vez existiu. Mas à medida que Jane percorre cada pista que vai descobrindo, a morte segue-lhe os passos. Subitamente, um mistério com mais de duzentos anos tem ainda o poder de colocar vidas em perigo. E, no enigmático e sombrio cenário de Lake District, desenrola-se um drama de vida ou morte, cujo prémio final são uns generosos milhões.</p> <p><i>O Cadáver Tatuado</i> é um soberbo <i>thriller</i> psicológico, no qual assassinios ocorridos na actualidade são motivados por acontecimentos do século XVIII e pelo motim a bordo da <i>Bounty</i>.</p>	 NOCTURNOS		
<p>«A combinação inteligente do histórico com pistas literárias e investigação moderna é orquestrada com genialidade pela diva do <i>thriller</i> contemporâneo.»</p> <p style="text-align: right;"><i>The Times</i></p> <p>«Com uma atmosfera de cortar a respiração, <i>O Cadáver Tatuado</i> é uma fascinante excursão ao melhor que Val McDermid já escreveu.»</p> <p style="text-align: right;"><i>The Guardian</i></p>				
ISBN 978-972-792-197-3  9 789727 921973	Citações		Código de barras / ISBN	

Colecção / N.º da colecção

V í c i o d a L e i t u r a 2 7

Num velho túnel debaixo da cidade de Nova Iorque é feita uma descoberta arqueológica macabra: um ossário sinistro, que remonta ao final do século XIX, onde se encontram trinta e seis esqueletos – todos eles pertencentes a pessoas assassinadas e horivelmente mutiladas há cerca de cento e trinta anos, por um *serial killer* desconhecido.

Quando a notícia aparece no jornal, a cidade é sobressaltada por uma série de novos assassinatos perpetrados de maneira idêntica.

Mais um caso para o agente Aloysius Pendergast, desta vez no encalço de um criminoso aparentemente imortal.

O pesadelo recomeçou. Uma vez mais.

Sinopse

«Com uma descrição fabulosa de locais, personagens cheias de colorido, uma visão friamente céptica dos bastidores da política municipal de Nova Iorque, apaixonantes especulações forenses e paleontológicas, vários momentos de alto suspense e um final de gelar o sangue, é um excelente livro de férias, por vezes arrepiante, sempre divertido: Preston-Child no seu melhor.»

Publishers Weekly

«Inteligente, espirituoso, alucinante e divertido.»

San Jose Mercury News

«Um thriller de grande qualidade... maravilhosamente arrepiante... esta aventura tem todos os ingredientes da verdadeira leitura de férias... Preston e Child conseguem um novo grande êxito.»

Library Journal

«Um excelente trabalho... fascinante... rico em pormenores... o thriller científico na sua expressão mais perfeita.»

Tacoma Reporter

Citação

ISBN / código de barras



VERONICA STALLWOOD

«Stallwood está no topo dos escritores de policiais», Mike Ripley, *Daily Telegraph*

FRAUDE EM OXFORD

Christopher Townsend, director do Departamento de Desenvolvimento do Bartlemas College, Universidade de Oxford, estava alegadamente embriagado quando mergulhou do topo da Torre de Grace. A sua morte trágica conduziu, no entanto, a uma oferta de trabalho para a novelista Kate Ivory — terminar os preparativos que Townsend estava a levar a cabo para um congresso académico. Kate está a fazer um favor a Bartlemas ao aceitar esse lugar e por isso não percebe a hostilidade dos novos colegas a seu respeito. E quem é que deixou numa das pastas de Christopher a nota que dizia A CURIOSIDADE MATOU O GATO? Quando também Kate recebe mensagens ameaçadoras, ela começa a perguntar-se se a morte de Christopher foi mesmo um acidente. Talvez ele tivesse descoberto qualquer coisa que não devia. E talvez, ao prosseguir o seu trabalho, Kate esteja a expor a sua própria vida a um terrível perigo...

«Uma leitura irresistível...»
Financial Times

Veronica Stallwood nasceu em Londres mas vive há alguns anos em Oxford, onde trabalha na biblioteca Bodleian e, mais recentemente na do Lincoln College. Dá conferências em bibliotecas e faculdades e dirige «workshops» de escrita criativa.

Obras de Veronica Stallwood já publicadas:
Mistério em Oxford
Morte em Oxford
Luto em Oxford

CRIME perfeito 50

ISBN 978-972-1-05760-9
5 601072 500501

Autora

Citação

Título

Sinopse

Fotografia
da autora

Citação

Lista de obras
publicadasNota
biográfica

Colecção

Número da
colecçãoCódigo de barras/
ISBN

Ossos Intactos

Título

**Sinopse /
comentário**

Chamada à Carolina do Sul para substituir um colega negligente, a Dr.^a Temperance Brennan vê-se presa a uma turma, pouco brilhante, de Arqueologia de Campo nas ruínas de um cemitério de índios americanos na costa de Charleston. Mas quando tropeça num esqueleto recente, entre os ossos antigos, a sua velha amiga Emma Rousseau, Agente de Investigação Médica local, persuade-a a ficar e ajudar na investigação. Quando Emma lhe revela um segredo perturbador, a ajuda de Temperance torna-se mais importante do que nunca.

A contagem de cadáveres inicia-se. Um homem sem identificação é encontrado pendurado numa árvore no meio do bosque. Outro corpo aparece num barril. Ambos evidenciam sinais de estrangulamento e misteriosos entalhes nos ossos.

Temperance segue as pistas até uma clínica com um pessoal hostil, um médico suspeito e um benemérito que é um conhecido pregador televisivo. À medida que utiliza os seus conhecimentos e as suas capacidades únicas para deslindar o caso, as evidências amontoam-se nos locais mais improváveis, até o xerife local se tornar suspeito e Temperance ver a sua vida ameaçada. Estará a resolução do caso nas antigas lendas locais?

Ossos Intactos é um policial inteligente e de suspense, empolgando-nos até um final emocionante que só poderia provir da mestria de KATHY REICHS, reputada antropóloga forense e reconhecida autora no universo do romance policial. KATHY REICHS inspirou a série *Ossos*, grande êxito televisivo.

Editora


Texto Editores
www.textoeditores.com


www.MEDIABOOKS.pt
Livros, e muito mais!

ISBN 978-972-47-3426-2

9 789724 734262

**Publicidade
editorial**

**ISBN /
Código de
barras**

ANEXO D.1.



ANEXO D.2.



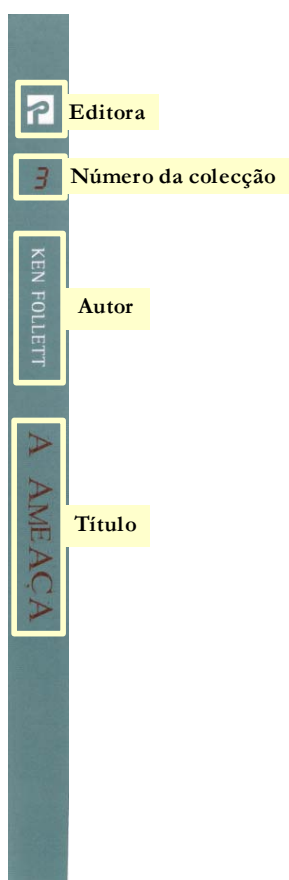
ANEXO D.3.



ANEXO D.4.



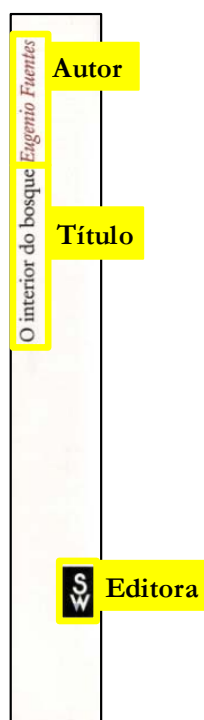
ANEXO D.5.



ANEXO D.6.



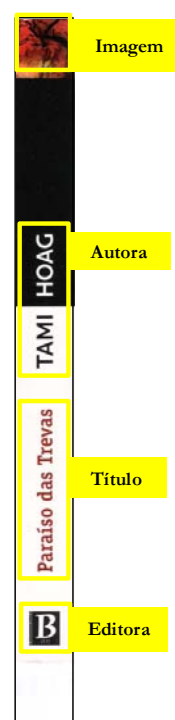
ANEXO D.4.



ANEXO D.8.



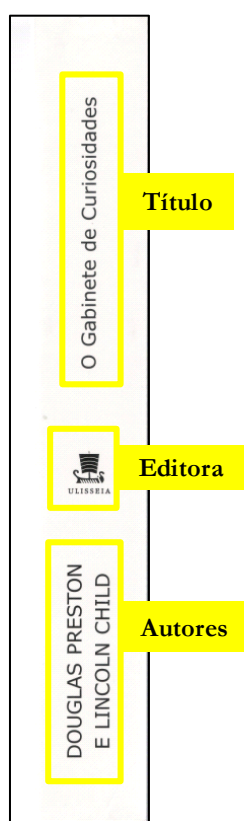
ANEXO D.9.



ANEXO D.10.



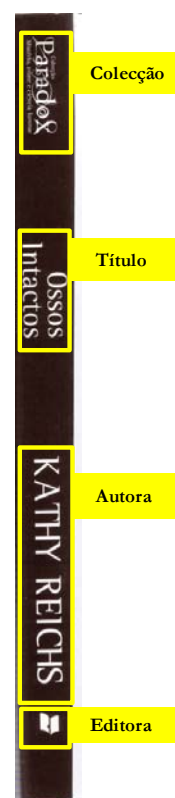
ANEXO D.11.



ANEXO D.12.



ANEXO D.13.




Badana contígua à capa

Após quatro aviões comerciais terem explodido em pleno voo, em espaço aéreo internacional, o comandante reformado das Forças Especiais Israelitas, Julian Granot, é chamado à investigação. Com o auxílio de uma intrépida jornalista Americana, Marie Peterssen, e de Morgan Ensley, um rebelde agente do FBI, Granot faz a horrível descoberta de que os despenhamentos tinham como objectivo esconder um ataque mais diabólico. Através de uma investigação que vai desde a Jordânia ao Iraque, passando por Londres, Chipre e chegando a Nova Iorque, Granot e a sua equipa pouco ortodoxa descobrem planos de um cenário que, durante anos, tem feito temer os peritos em segurança americanos: uma bomba nuclear transportada clandestinamente dentro de um contentor e programada para explodir num dos principais portos marítimos dos Estados Unidos. Entretanto, Marie descobre uma surpreendente relação pessoal com o terrorista islâmico que está por detrás do plano, um segredo que coloca em risco não só a sua vida, mas também toda a missão.

Sinopse

Imagem

Badana contígua à contracapa



Fotografia da autora

Fotógrafa

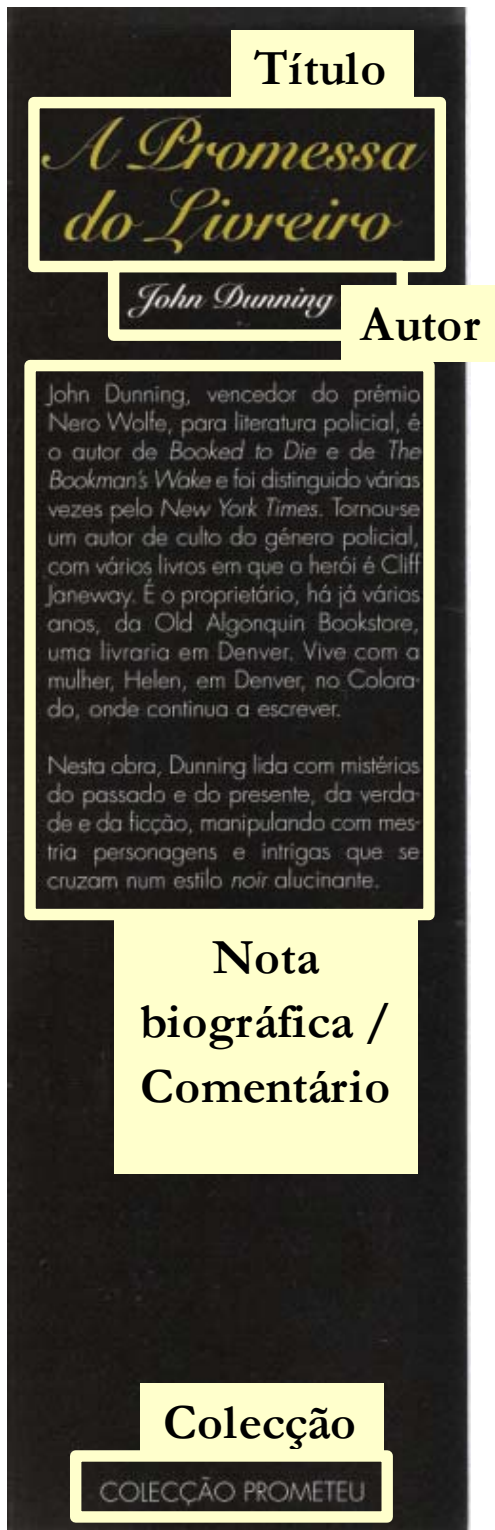
Emily Benedek é uma jornalista e escritora com artigos e ensaios publicados na *Newsweek*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *Rolling Stone*, *Glamour* e na *NPR*, entre outros.

Benedek seguiu, durante um ano, os passos de um agente do FBI dedicado ao contra-terrorismo e escreveu sobre um piloto de um caça F-15C que participou na operação "Shock and Awe". *Mar Vermelho* é o seu primeiro romance.

Nota biográfica

Imagem

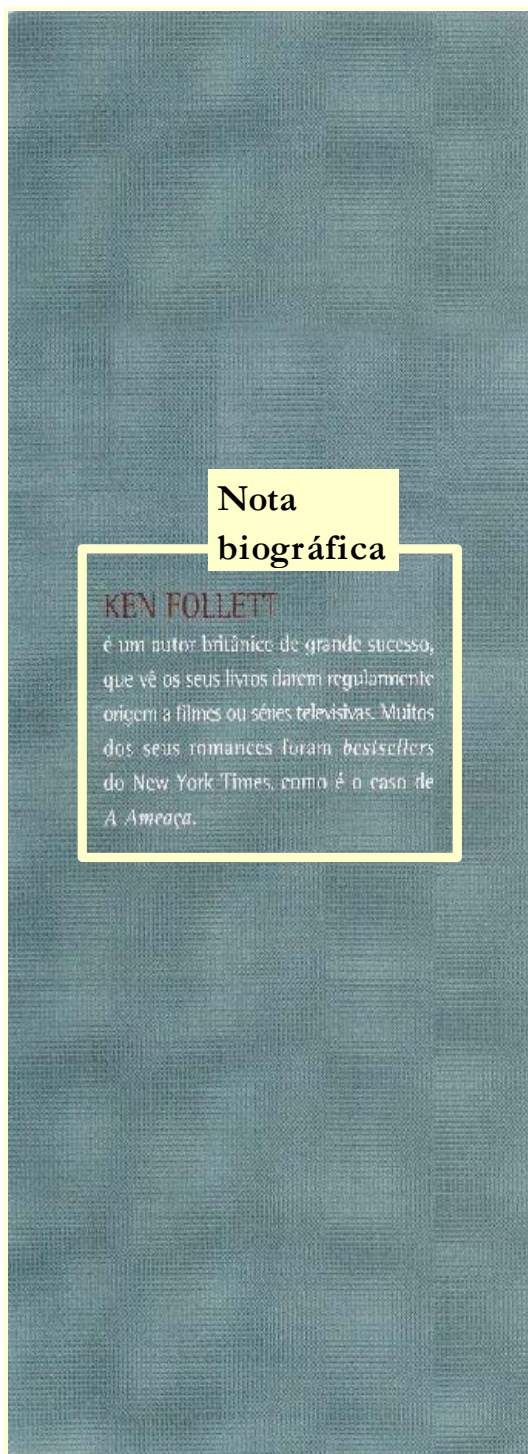
Badana contígua à capa



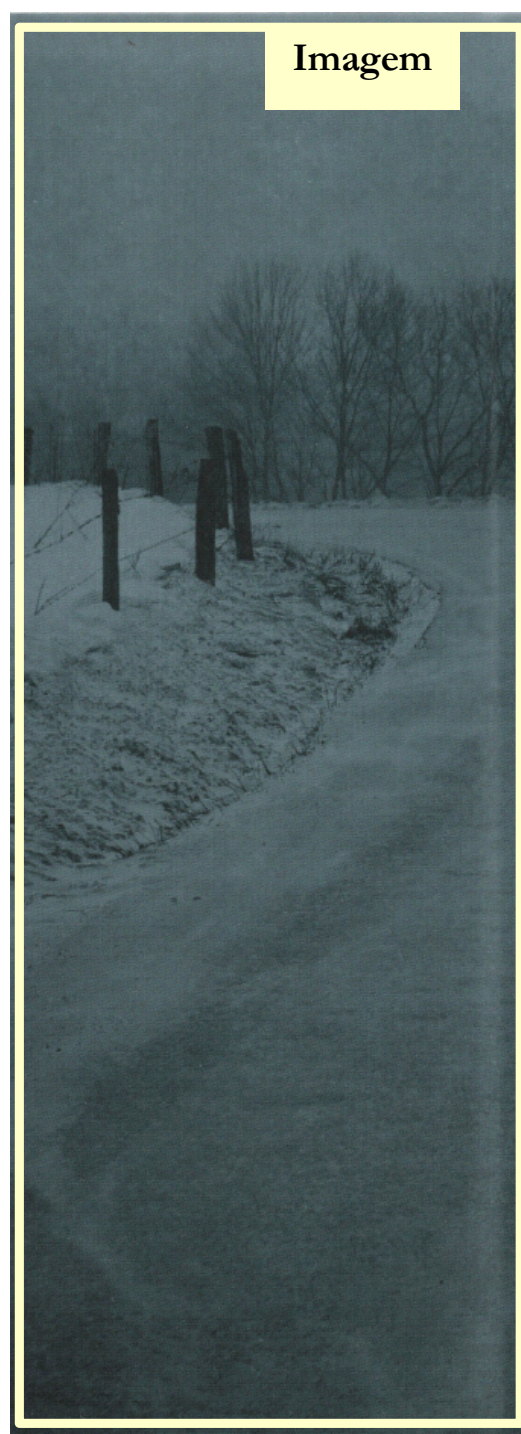
Badana contígua à contracapa



Badana contígua à capa



Badana contígua à contracapa



Badana contígua à capa



**Foto-
grafia da
autora**



TANA FRENCH cresceu entre a Irlanda, a Itália, os Estados Unidos e o Malawi e vive em Dublin desde 1990. Estudou para ser atriz profissional no Trinity College de Dublin e trabalhou em teatro, cinema e locução. *Desaparecidos* é o seu primeiro romance.

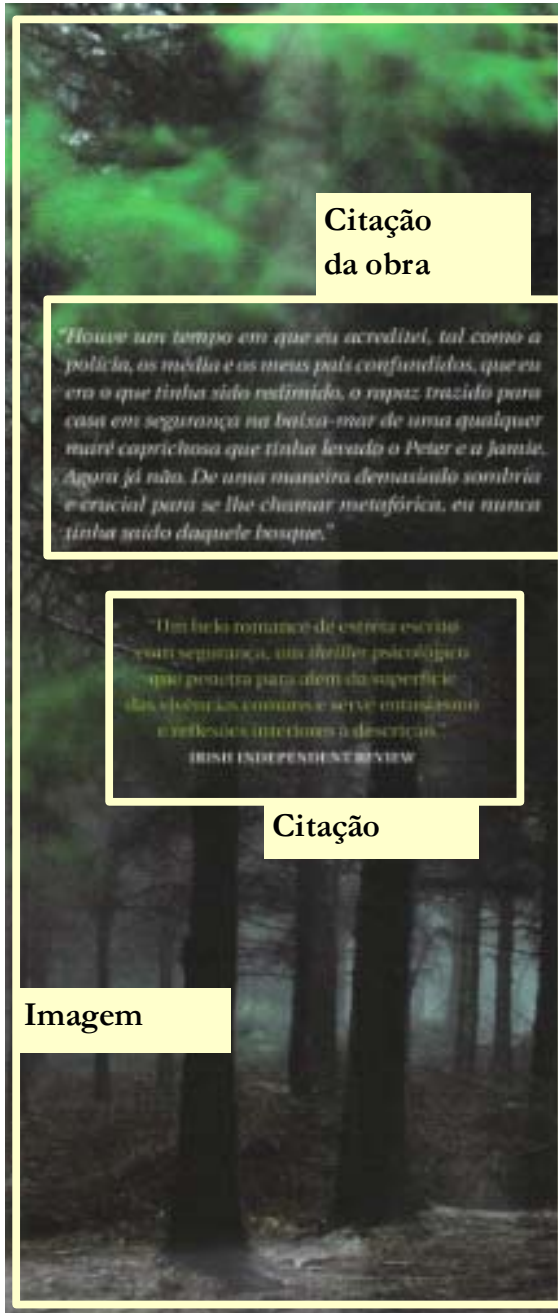
**Nota
biográfica**

Imagem

**Ficha
técnica**

Fotografia da capa © Paul Stanier/Getty Images
Fotografia da autora © Anthony Breatnach

Badana contígua à contracapa



**Citação
da obra**

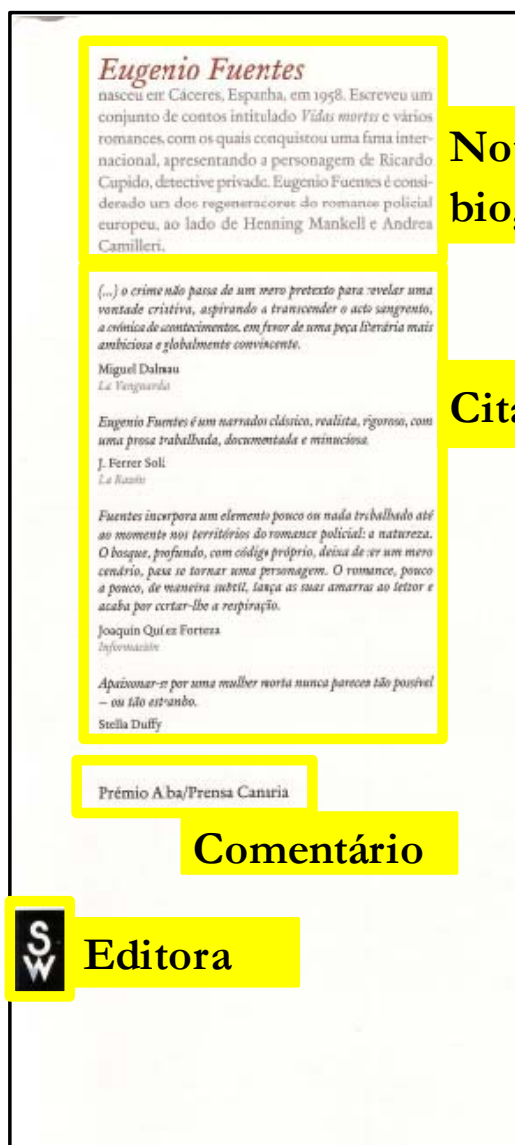
"Houve um tempo em que eu acreditel, tal como a polícia, os média e os meus pais confundidos, que eu era o que tinha sido retido, o rapaz trazido para casa em segurança na balsa-mar de uma qualquer mãe caprichosa que tinha levado o Peter e a Jamie. Agora já não. De uma maneira demasiado sombria e crucial para se lhe chamar metafórica, eu nunca tinha saído daquele bosque."

"Um belo romance de estreia escrito com segurança, um thriller psicológico que penetra para além da superfície das visões comuns e serve entusiasmamente reflexões interiores a descrições."
IRISH INDEPENDENT REVIEW

Citação

Imagem

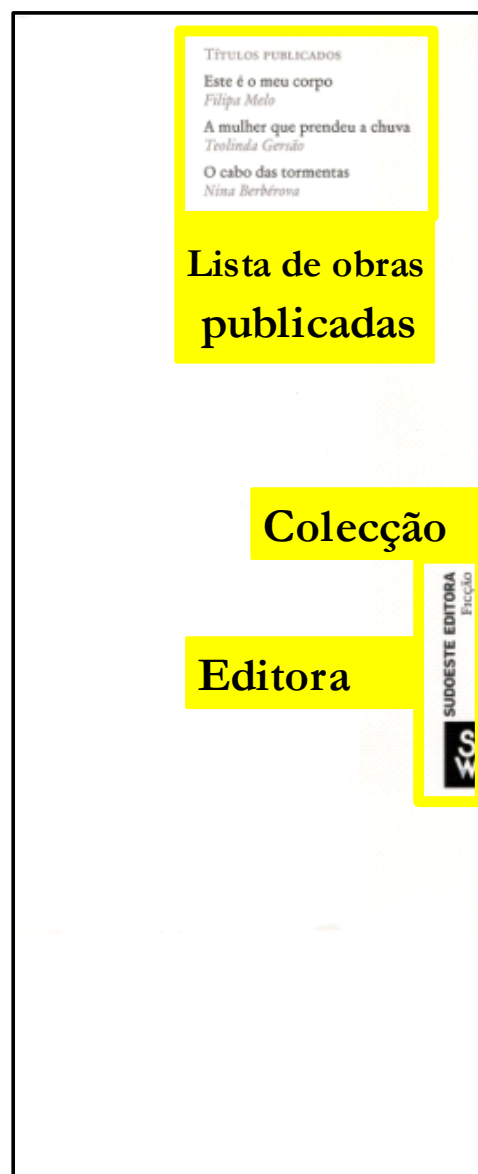
Badana contígua à capa

Nota
biográfica

Citação

Comentário

Badana contígua à contracapa



Badana contígua à capa

Nota biográfica
/ Comentário

VAL McDERMID cresceu numa comunidade mineira da Escócia e leccionou Inglês em Oxford. Foi jornalista durante dezasseis anos e actualmente dedica-se em exclusivo à escrita. Vive em Manchester.

Em 1995 recebeu o prémio Gold Dagger para o melhor romance policial do ano com *The Mermaids Singing* (*O Canto das Sereias* – Gótica, 2002). *A Place of Execution* (*Sentença de Morte* – Gótica, 2001) foi galardoado com o Los Angeles Times Book Prize, classificado como Notable Book of the Year pelo New York Times; *The Distant Echo* (*Um Eco Distante* – Gótica, 2005) recebeu o Prémio Sherlock 2004 e ainda os prémios Anthony, Macavity e Dilys para o melhor livro. Foi ainda finalista do Edgar Award. Também *Killing the Shadows* (*Assassino de Sombras* – Gótica 2006) foi eleito Notable Book of the Year pelo New York Times.

Com a publicação de *O Cadáver Tatuado*, a Gótica continua a revelar uma das grandes escritoras da actual literatura policial.

Badana contígua à contracapa

Colecção

NOCTURNOS

Últimos títulos publicados:

Val McDermid
UM ECO DISTANTE
ASSASSINO DE SOMBRAS



Yrsa Sigurdardóttir
O ÚLTIMO RITUAL

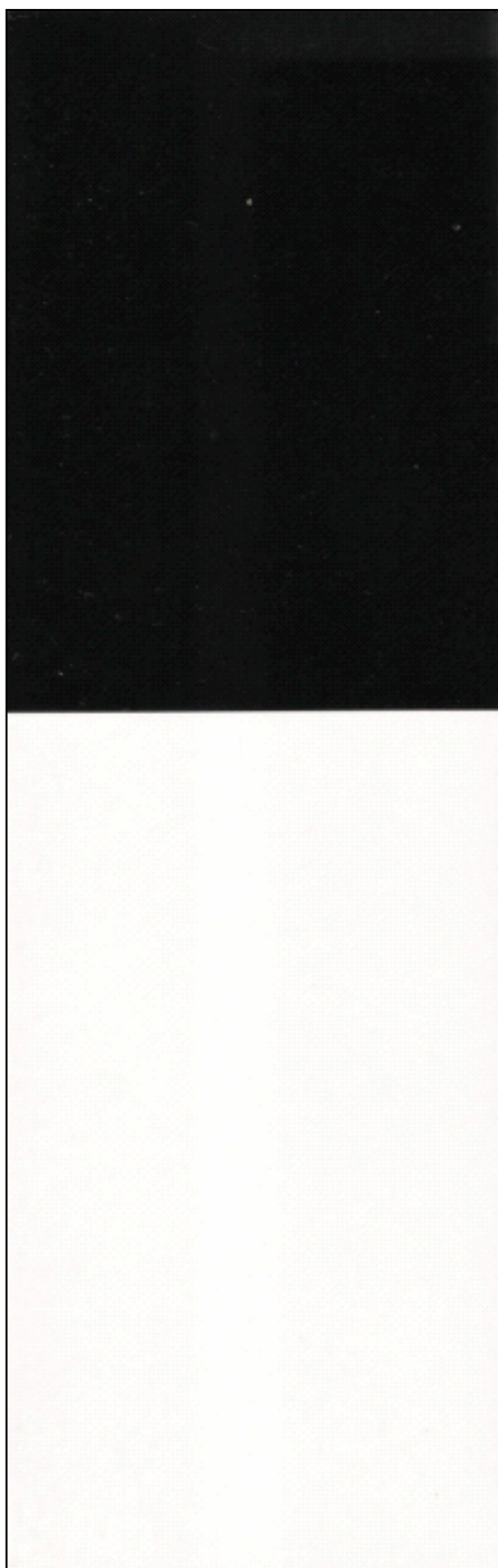


Sebastian Fitzek
TERAPIA DE CHOQUE

Lista de
obras
publicadas

ANEXO E.7.

Badana contígua à capa



Badana contígua à contracapa



**Fotografia
da autora**

Tami Hoag nasceu numa pequena cidade do Minnesota, onde cresceu, estudou e se casou com o seu namorado do liceu. Antes de se dedicar à escrita, teve uma série de empregos, incluindo treinadora de cavalos, dactilógrafa e vendedora. Publicou o seu primeiro livro em 1988. Foi uma bem sucedida autora de romances antes de se especializar no género policial. Cinco dos seus livros estiveram na lista dos mais vendidos do *New York Times* e hoje conta mais de vinte títulos publicados.

Vive em Charlottesville, na Virgínia, com o marido, cavalos, um cão e vários gatos.

Nota biográfica

Badana contígua à capa

Douglas Preston e Lincoln Child são co-autores de uma série de romances de enorme sucesso, que têm por protagonista o agente especial do FBI Aloysius Pendergast. Entre esses romances, contam-se, para além de *Enxofre*, *A Dança da Morte* e *O Livro dos Mortos*, que constituem uma emocionante trilogia, *Relic*, *Mount Dragon*, *Reliquary*, *Riptide*, *Thunderhead*, *The Ice Limit* e *Still Life with Crows*.

Douglas Preston é colaborador regular da revista *The New Yorker*, e trabalhou no Museu Americano de História Natural, o que, como os leitores poderão constatar, não é nada despidendo para a construção destas histórias.

Lincoln Child é um analista de sistemas e um ex-editor, responsável pela publicação de numerosas antologias de narrativas sobrenaturais. É ainda autor de vários romances, exclusivamente assinados por si. A Ulisseia irá publicar em breve a sua mais recente obra, uma história sobre a suposta descoberta da Atlântida, intitulada *Deep Storm*.

Os dois têm conjuntamente uma página na Internet, cujo endereço é www.prestonchild.com.

Nota biográfica / Comentário

Badana contígua à contracapa

Comentário

Colecção «Vício da Leitura»

Uma colecção que inclui os géneros que vão desde o *thriller* e espionagem ao erotismo e romance sentimental, sem esquecer os registos de aventura e do romance familiar, do mistério e ficção científica, da fantasia e do humor. Nesta colecção procuramos proporcionar momentos únicos de entretenimento a todo o público leitor.

Volumes destes autores
nesta Colecção:

ENXOFRE

DOUGLAS PRESTON
E LINCOLN CHILD

DOUGLAS PRESTON
E LINCOLN CHILD

DANÇA MORTE

DOUGLAS PRESTON
E LINCOLN CHILD

LIVRO DOS MORTOS

Lista de obras publicadas

Badana contígua à capa



Fotografia da autora

Fotógrafa

Nota biográfica

Kathy Reichs, tal como a sua personagem de ficção Temperance Brennan, é antropóloga forense. Trabalha no Gabinete do Director de Investigação Médica, no Estado da Carolina do Norte, e no Laboratório de Ciências Judiciais e Medicina Forense da província de Quebec. Integra o Conselho Consultivo da Polícia do Canadá e é um dos cinquenta e seis antropólogos forenses certificados pelo Conselho Americano de Antropologia Forense.

Professora de Antropologia na Universidade da Carolina do Norte, em Charlotte, Kathy Reichs obteve o seu doutoramento na Northwestern, em Chicago. Actualmente, divide o seu tempo entre Charlotte e Montreal.

Autora *bestseller* nos Estados Unidos, os seus livros ocupam regularmente o primeiro lugar do top de vendas. Recentemente, a cadeia televisiva Fox, criou a série *Bones*, baseada nos seus livros, tendo como personagem principal a Dr.ª Temperance Brennan. A série *Ossos* é transmitida, em Portugal, na TV2 e no canal Fox da TV Cabo.

Ficha técnica


Foto da capa © Colin Thomas

Badana contígua à contracapa


Colecção

Outros Livros da Colecção:

Ao Encontro dos Ossos
Kathy Reichs



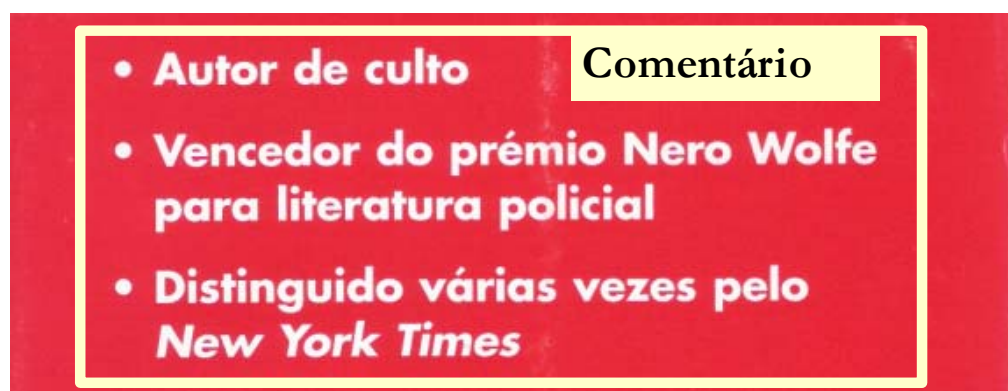
Ossos Cruzados
Kathy Reichs



Lista de obras publicadas

ANEXO F.1.

Face anterior



Face posterior



ANEXO F.2.

Face anterior

